

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

MAZZAROPI: UM PÍCARO NA PÁTRIA JEJE DE EXU

JESANA BATISTA PEREIRA

PROF.^a DR.^a MARIA APARECIDA LOPES NOGUEIRA
Orientadora

RECIFE - 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

MAZZAROPI: UM PÍCARO NA PÁTRIA JEJE DE EXU

JESANA BATISTA PEREIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Doutora Maria Aparecida Lopes Nogueira, para obtenção do grau de Doutor em Antropologia.

RECIFE – 2007

Divisão de Serviços Técnicos
Catalogação da Publicação na Fonte.

Pereira, Jesana Batista.

Mazzaropi: um pícaro na pátria Jeje de Exu.

Maria Aparecida Lopes Nogueira

Tese – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia.

1. Mazzaropi. 2. Cinema. 3. Antropologia. 3. Pícaro.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

BANCA EXAMINADORA:

Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida Lopes Nogueira
Programa de Pós-Graduação em Antropologia /UFPE
Orientadora

Prof. Dr. José Willington Germano
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS/UFRN
Titular Externo

Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/PUC/SP
Titular Externo

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Programa de Pós-Graduação em Antropologia/UFPE
Titular Interno

Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende
Programa de Pós-Graduação em História – UFPE
Titular Externo

Data da Defesa: 28/05/2007

RECIFE – 2007

JESANA BATISTA PEREIRA

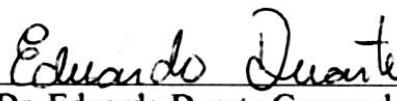
MAZZAROPI: UM PÍCARO NA PÁTRIA JEJE DE EXU

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Antropologia da
Universidade Federal de Pernambuco como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Antropologia.

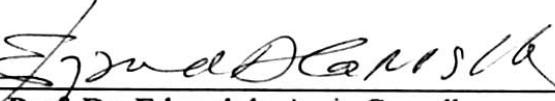
Aprovada em: 28/05/ 2007.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Maria Aparecida Lopes Nogueira
(Orientadora/UFPE)


Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
(Examinador Titular Interno/UFPE)


Prof. Dr. José Willington Germano
(Examinador Titular Externo – UFRN)


Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho
(Examinador Titular Externo – PUC/SP)


Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende
(Examinador Titular Externo – UFPE/História)

Ao meu Pai, a minha Mãe, a minha irmã Jussara, ao
meu irmão Fabrício e minha sobrinha Gabriela, a
mais nova iniciante...

AGRADECIMENTOS

Aos Anjos, aos Espíritos de luz, impulsionando caminhos!

Ao meu pai, João, incansável cavaleiro andante, figura do humor e da alegria. O impulsionador deste trabalho.

À minha mãe, Marilda, incansável peregrina, em todos os momentos das trajetórias, a vibração, o compartilhamento.

Aos meus queridos irmãos, Jussara e Fabrício, cúmplices de sempre.

Ao Hélio, a Gabriela e a Kely, trazendo novas vibrações.

Ao meu Tio Zico, a minha Tia Miquelina e aos primos José, Zote e Omar, por terem regado a minha infância de histórias sem fim.

Ao meu Zé Prequeté, poeta das horas andantes, pelas promoções, agenciamentos e vibrações. E Nicinha, que sempre presente está.

A Maria Aparecida, minha orientadora e amiga, por ter acreditado e acompanhado de perto todo o processo de construção de uma feitura. Seus ensinamentos e sua refinada leitura ficarão para sempre marcados em minha trajetória, totalmente transmutada com sua convivência.

A Cândida e ao Evaldo, que marcaram momentos importantes desta trajetória.

A Maura Lúcia, inconteste amiga, companheira de todas as horas, agradecer é muito pouco.

A João da Conceição e Gleyde Selma, os filmes de Mazzaropi de presente.

Ao professor e amigo, Francisco José, pelos ensinamentos e companheirismo, cúmplice das minhas desmedidas e dificuldades.

A Marconi e Teca, pelas pesquisas e dados da Brasiléia.

A Renata, os agenciamentos de viagem.

A Márcia, Taciani e Catarina, companheiras de trabalho, pelas facilitações nas dificuldades de tempo e administração de atividades.

A Regina e Mírian, do Departamento de Antropologia, pela presteza nas solicitações e dificuldades burocráticas.

A Valéria, a prontidão no processo final de formatação do trabalho.

A Heloísa Tavares, pelas leituras já feitas de nossas reflexões, entusiasmo e paixão pela obra de Mazzaropi.

Enfim, a todos, que de uma forma ou de outra, contribuíram para a minha formação.

“O real não está na saída nem na entrada, ele se dispõe pra gente é no meio da travessia”

João Guimarães Rosa, 1986.

RESUMO

Esta pesquisa visa compreender o cinema de Amácio Mazzaropi, tomando seus filmes como um sistema de imagens que se funda nos domínios do sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, no qual se faz presente um neopícaro-quixote carnavaлизando, através do riso, da sátira, da ironia e do grotesco, as injunções de uma estrutura de transformações como uma forma de resistência cultural. Objetivamos, portanto, mostrar que é como um neopícaro do tipo “pícaro-quixote” que o Jeca de Mazzaropi perambula por este universo, não só satirizando e ironizando os dilemas de sua sociedade contemporânea, como também revelando um ideal utópico, não no sentido da ambição pessoal, individualista, do pícaro dos textos clássicos espanhóis, mas da utopia como espaço para uma sociedade diferente. Neste sentido, nosso intento é mostrar que o Jeca de Mazzaropi, não importando em quais personagens ele se incorpora, pode ser visto como uma personagem que se presta a ser lida como parte da galeria dos pícaros que povoaram a literatura, bem como o cinema. Para tanto, fizemos uma pequena incursão nas leituras feitas sobre Mazzaropi e o seu cinema no sentido de entender do que elas falavam e em que direção. Detivemos-nos aqui, especificamente, a trabalhos encontrados de cunho acadêmico e às críticas jornalísticas que se encontram disponíveis no site do Museu Mazzaropi “Sucesso e Crítica”. O objetivo é situar nossa leitura como mais uma possibilidade de interpretação da obra de Mazzaropi. Tentamos situá-lo em um sistema de idéias sobre cinema no Brasil, mostrando o contexto de produção de sua obra e os possíveis sentidos dos dramas vividos por seus personagens. Enfocamos o cinema não enquanto registro e nem tampouco no como os seus instrumentos técnicos registram, mas no cinema enquanto um espaço que abriga um imaginário, e neste enfoque utilizamos as proposituras de Edgar Morin e Gilles Deleuze. Tomamos aqui a via da Antropologia, entendida segundo Gilbert Durand como o “conjunto das ciências que estudam a espécie homo-sapiens”. Utilizamos o método “pragmático e relativista de convergência” proposto por este, que nos mostrou variações de um mesmo tema arquetípico.

PALAVRAS-CHAVE: Mazzaropi; Cinema; Antropologia; Pícaro.

ABSTRACT

This research aims at understanding the cinematography of Amácio Mazzaropi as an image system based on the dominions of the middle-age popular comic culture, in which a cunning-quixotic figure is present turning the demands of a transforming structure, through laughter, satire, irony and grotesque, into a canraval-like constitution, as a form of cultural resistance. Thus, we intend to show that it is like a re-invented shrewd “cunning-quixotic-type” image that Mazzaropi’s characters wander throughout this particular universe, not only satirizing and treating in an ironic way the very dilemmas of his contemporary society, but also revealing the utopic ideal, such as in a personal or individualistic ambition perspective seen in classic Spanish cunning texts, as presenting the utopia as if it was the very space for an unusual society. Thus, our purpose is showing that Mazzaropi’s Jeca, no matter what characters it is incorporated in, can be seen as a figure that belongs to the gallery of cunnings from literature and cinema. Therefore, we have gone for a little walk into some reflections previously reported about Mazzaropi and his cinematography in order to understand what they talked about and what direction they led us to. In this work, we limited our investigations to academic reports and journalistic reviews available in the site Mazzaropi Museum “Sucesso e Crítica”. Our intent is to present our review as one more possibility of interpreting Mazzaropi’s workmanship. We have tried to situate it within a system of ideas about cinema in Brazil, introducing the contextualization of his work and the possible meaning of the drama lived by his characters. So, we have not focused on cinema neither as a registration system nor as how the technical instruments have registered it, but on cinema as a space that shelters the imaginary, and in this focus we have made used of Edgar Morin and Gilles Deleuze premises. Here we take the anthropology way, conceived by Gilbert Durand as “complex of sciences that study the homo-sapiens specie”. We have used the “pragmatic and relativistic method of convergence” purposed by Durand, which has shown us some variations of the same archetypal subject.

KEY-WORDS: Mazzaropi; Cinema; Anthropology; Cunning.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
1 “O CAVALEIRO DO SANTO SEPULCRO EM SUA CRUZADA CONTRA O MAL”	17
2 MAZZAROPI: TIPOS E FIGURAÇÕES	35
2.1 MAZZAROPI: BOBO, CÍNICO OU NEOPÍCARO RESISTENTE?.....	60
2.2 O “CINEMA NOVO” E O “CINEMA QUADRADO”	62
3 UM PÍCARO NA PÁTRIA JEJE DE EXU	77
4 ARREMATE	103
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXOS	108

APRESENTAÇÃO

Este trabalho é feito de fissuras, de esquecimentos. O iniciante na arte de tecer e contar resvála-se nos desvãos da singularidade complexa do imaginário. Sob a direção do cinema de Mazzaropi percorremos muitos caminhos. “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, embora seja um modo significativo de abordagem, nos trouxe várias surpresas. O imaginário é selvagem, não se deixa entrever tão fácil, muito menos através de um suposto documental consignado ao registro como mímesis do percebido. O imaginário trabalha com senhas cada vez mais abundantes quanto mais se adentra em seu sistema de imagens. Uma destas senhas nos levou a fazer uma pequena incursão nas leituras feitas sobre Mazzaropi e o seu cinema no sentido de entender do que elas falavam e em que direção. Mesmo tendo atuado e/ou dirigido e produzido trinta e dois filmes, encontra-se pouquíssimo material bibliográfico acerca desta vasta obra. A crítica cinematográfica da época desprezava suas comédias, considerando-as canhestras, alienantes e retrógradas. E só muito recentemente pesquisadores acadêmicos têm se detido mais longamente sobre sua obra. No geral, são ensaios curtos e de difícil localização. Detivemos-nos aqui, especificamente, a trabalhos encontrados de cunho acadêmico e às críticas jornalísticas que se encontram disponíveis no site do Museu Mazzaropi “Sucesso e Crítica”¹. Deparamo-nos com vários tipos e várias figurações que podem ser vistos no capítulo Mazzaropi: Tipos e figurações, inclusive a nossa. Neste caminho tentamos situar nossa leitura como mais uma possibilidade de interpretação da obra de Mazzaropi, que é vasta e complexa. Não só no sentido de situá-lo em um sistema de idéias sobre cinema no Brasil, como também no sentido de evidenciar o tipo de imaginário que se manifesta em sua filmografia. O contexto de produção de sua obra e os possíveis sentidos dos dramas vividos por seus personagens é mostrado no capítulo, “O Cavaleiro do Santo Sepulcro em sua Cruzada contra o Mal”. Nesta senda tentamos localizar as injunções que o seu sistema de imagens estabelece com outros sistemas na medida em que a contemporaneidade do não coetâneo nos advertiu acerca da existência de uma natureza trans-histórica do imaginário. Meu enfoque aqui não é no cinema enquanto registro e nem tampouco no como os seus instrumentos técnicos registram, mas no cinema enquanto um espaço que abriga um imaginário, e neste enfoque tomamos as proposituras de Morin (1997) e Deleuze (1992) ao apontarem para a potência de fabulação do povo. Esta discussão, bem como as relações entre

¹ http://www.museumazzaropi.com.br/mn_sucess.htm

antropologia e cinema também integram o referido capítulo. Em “Um Pícaro na Pátria JeJe de Exu”, capítulo com o qual tentamos chegar, com o nosso caminhar, se esboça uma manifestação de seu imaginário através de evocações de situações fílmicas nas quais a “convergência” proposta por Durand (1989, p. 31) nos mostrou variações sobre um mesmo arquétipo. Utilizamos como modo de apresentação das situações fílmicas justamente o evocar por se basear em um modo de aproximação que não faz uma tradução de um sistema de pensamento para outro, é o evocar no sistema que se quer apresentar, aquilo que o observador desconfia, evidenciando o percebido no próprio sistema em que ele foi visto. O sentido do ter caminhado se situa no Arremate. Nele tentamos sinalizar o caráter utópico do cavaleiro andante que nos levou nesta caminhada mostrando-nos o sentido político de seu fazer narrativo.

Os argumentistas deste roteiro são vários, cada um com suas significativas contribuições. O olhar criticista, aquele que “olha o homem olhando”, denuncia a presença de Edgard Morin (2003), que em seus “prelúdios antropológicos”, coloca o “sujeito à flor da pele”. Provoca suas certezas, desdobra sua subjetividade, demoniza seus paradigmas, recrudesce seus métodos, na tentativa de fazer aparecer uma nova antropologia, uma “antropologia geral” ou uma “teoria geral do homem”. Em questão está a necessidade de se desenvolver a possibilidade do estudo da condição humana através da “religação” dos conhecimentos e das disciplinas: a concepção complexa do ser humano. Mesmo por que, como ele mesmo lembra o conhecimento da condição humana não se resume às ciências. A prosa, a poesia, o êxtase, são também regimes do conhecimento, que reclamam pelo reconhecimento de outros devires, de outras quimeras, no entanto, anunciantes das mesmas procelas. A complexidade humana pensada na simultaneidade da multiplicidade e da unidade. Nesta perspectiva, o *cogito* descartiano perde o sentido, pois esquece a qualidade poética da vida e a dimensão cosmogônica da existência do gênero humano, ao conceber um homem mutilado, dotado apenas da razão. Se for premente uma incursão crítica ao capital cognitivo dos conhecimentos adquiridos, que esta incursão insira os “problemas do homem” no “homem-problema”. Esta perspectiva desvela uma outra metafísica, aquela que mantém o enigma do viver pela via de uma “antropocosmologia”, não reduzindo a compreensão da condição humana a pretensos humanismos.

Neste roteiro vemos que, se o conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo externo, seja sob a forma de palavra, de idéia, de teoria, e sim fruto de uma tradução/reconstrução por meio da linguagem e do pensamento, não há porque impor

qualquer tipo de ordenação ao outro, consignando ao construto um caráter heurístico. Em sendo a linguagem uma realidade fundante, o outro está na narrativa, daí o cuidado exigido na escolha dos operadores cognitivos. A perspectiva realista quer descrever, o pensamento complexo quer analisar, in-disciplinando a disciplina, num “fazer transdisciplinar” combinando dois itinerários do pensamento: o empírico-lógico-racional e o mítico-mágico-simbólico. A transgressão, a metáfora, a arte, o onírico, o delírio, a incerteza, a desordem, estão no empírico, o controle na narrativa. Daí uma compreensão fundada na *póyesis*. O fato de ser próprio da narração mítica ser retomada geração após geração, revela a possibilidade de, nesta retomada, suas imagens, mensagens, senhas e ditos, iluminarem os homens de hoje, talvez esquecidos de algumas virtudes, saberes, soluções e significados, que outros homens inventaram ou viveram, e isto ser libertador ou revelador de outras formas de condução ética.

Neste sentido outro argumentista nos auxilia, Henri Atlan (2000). Ele é que se move por este terreno ao propor um modo de pensamento e um método de análise através da “intercrítica” da ciência e do mito pela associação e dissociação. Primeiro, entre ciência e mito há uma tensão relacional, e esta tensão é verificável empiricamente. Atlan evidencia esta questão ao apontar para a armadilha da causalidade científica quando tenta “estender a sua eficácia de domínio operacional à de uma origem de sentido para a existência humana”. Mesmo porque, segundo o próprio autor, as experiências da vida quotidiana são integradas nas representações animistas e vitalistas tradicionais. O modo empírico-lógico das ciências e das técnicas, não produz moral, sentido. O mito produz talvez melhor que a ciência, mas não exclui esta, pois embora sejam rationalidades diferentes, elas podem caminhar lado a lado, sem se confundirem e criticando-se mutuamente. É esta a proposta de Atlan, ou seja, o que ele chama de *intercrítica*. É o suposto exigido pela nova reflexão ética. Para ele, na nova forma de discurso que temos que construir, é necessário utilizar todos os meios. Uma inter-relação entre o político, o científico e o poético. A ciência moderna desencantou o mundo. É preciso encantá-lo novamente, não só pelo resgate da poeticidade da vida, mas também através de uma reflexão filosófica aberta. Se a questão é inventar uma nova forma de discurso, o método, proposto por Atlan, é “fazer falar, uns com os outros, os antigos textos fundadores”. Não na busca de uma história moral, mas de uma moral da história.

Em relação a este debate, um outro argumentista se faz presente, Gilbert Durand (1989), ao apontar criticamente para o tautologismo de esquemas explicativos do simbolismo do imaginário que tomam a consciência humana numa perspectiva evolucionista, que progrediria por estados de espiritualidade e sociedade. A consequência deste tipo de

perspectiva é a desvalorização de um conjunto simbólico em relação a um outro. Em sendo o cinema um espaço imaginário, não se pode esquecer que o imaginário tem uma “gramática” própria. E esta se funda primordialmente no caráter “alógico” das partes do seu discurso. Este caráter encerra o “pluralismo”, apontado por Gilbert Durand (2001, p. 80) como uma dimensão importante da gramaticalidade do imaginário, ou seja, “a existência de fenômenos que se situam num espaço e tempo completamente diversos”. Atentar para este aspecto nos leva evitar cair no “dualismo” das classificações baseado no princípio da identidade “exclusiva”. Durand propõe compreender o simbolismo imaginário para além das motivações sociológicas e psicanalíticas, uma vez que estas reduzem o processo motivador a elementos exteriores à consciência ou exclusivos das pulsões. Propõe, para tanto, a via da antropologia, entendendo que esta, enquanto “conjunto das ciências que estudam a espécie homo-sapiens” evitaria o “intelectualismo semiológico”. Assim, estudar as motivações simbólicas através de uma classificação estrutural dos símbolos num ponto de vista antropológico significa colocar a convenção metodológica naquilo que ele chama de “trajeto antropológico”, ou seja, “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (1989, p. 28). O que sustenta esta posição é o postulado de que existe “gênese recíproca que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa” (idem, p. 29).

A pesquisa foi feita com o debruçar sobre os 32 filmes de Mazzaropi, dos quais 24 foram por ele produzidos. Para intensificar a análise no sentido de mostrar mais nitidamente um dos aspectos de seu sistema de imagens, ou seja, o desvelamento de um tipo de ontologia escolhemos oito filmes agrupados conforme três tipos recorrentes de situações: filmes ambientados apenas no campo: **Jeca Tatu** (1959); **Tristeza do Jeca** (1961); **Casinha Pequenina** (1963); **O Jeca e a Freira** (1967); filmes na cidade/bairro: **O Vendedor de Lingüiça** (1962); **Chofer de Praça** (1958); **Jeca contra o Capeta** (1975); e filmes de deslocamento campo/cidade: **Chico Fumaça** (1958)². Para mostrar os elementos do “núcleo fundacional” da picaresca presentes no seu sistema de imagens, bem como os aspectos que nos autorizou a fazer uma leitura de seu Jeca como um neopícaro-quixote, escolhemos três outros filmes, cada um de uma das três décadas que recobre sua produção, isto é, 1950 a 1980. Esta escolha seguiu o critério de não repetir nesta análise os filmes já mostrados no propósito

² A ficha técnica dos filmes se encontra no final.

anteriormente mencionado, no sentido de evidenciar, na maior variabilidade possível, um mesmo universo encenado.

Assim, foi com esta creditação que impulsionamos o sistema de imagens de Mazzaropi, que seduziu esta que fala com sua alegria circense e seu humor político, cavoucando nas mais recônditas paisagens inscrições esquecidas.

Nosso itinerário tem percorrido caminhos inusitados, instaurados por achados desejosos de serem perscrutados. Já erramos por “Blade Runner”³, nosso objeto de reflexão na dissertação de graduação “Quem tem medo de Blade Runner?”, em que percebemos uma atualização do mito do eterno retorno figurado na busca da origem como possibilidade de aumento do tempo de vida efetuada por um grupo de Andróides, os Nexus 6 que, após um motim em uma das colônias planetárias, retornam à Terra para procurar por aquele que os havia planejado, pois buscavam possíveis soluções para o sentido da vida e o porque da morte. Fui atrás dos Andróides porque me via como um quando da primeira vez que assistira ao filme. Nas “Doze Errâncias de Macabéa: a etnografia de uma novela”⁴, monografia de Mestrado, percorremos os tortuosos caminhos de Rodrigo S.M, o narrador-personagem encarnado por Clarice Lispector, no seu desejo de contar sobre o rosto de uma nordestina entrevistada na multidão. Queríamos compreender quem era Macabéa, que havia nascido sob o signo do “não” e como havia sido o processo de construção de sua alteridade. Ganhamos a liberdade com ela, quando Rodrigo S.M. resolve por matá-la, ao dizer “sim”! Ela ganha os foros da condição do Humano. Agora, estremecida, descobri que minhas intimidades estão reveladas há muito! Mazzaropi devolveu-me minha rusticidade, devolveu-me uma dignidade.

³ Filme classificado como do gênero ficção científica. Foi produzido em 1982 nos Estados Unidos tendo como diretor Ridley Scott. Na versão portuguesa “Caçador de Andróides”.

⁴ Trata-se de uma etnografia da novela de Clarice Lispector “A Hora da Estrela” (1977).

Qualquer semelhança entre cenas deste filme e fatos com pessoas vivas ou mortas, terá sido apenas coincidência”.

1 “O CAVALEIRO DO SANTO SEPULCRO EM SUA CRUZADA CONTRA O MAL”

O imaginário social brasileiro tem uma cartografia policrônica e polifônica. Uma perspectiva tipológica desta cartografia pode criar imagens em termos de signos, símbolos e emblemas, figuras e figurações, valores e ideais. Os tipos nascem de interpretações do Brasil ligadas a um dado clima intelectual. Assim, estas interpretações criaram várias imagens, entrecortadas por uma coleção de figuras e figurações, ou tipos e mitos, relativos a indivíduos e coletividades, a situações e contextos marcantes. Muitos tipos ou figuras esclarecem ou ordenam o que se apresenta complexo, contraditório ou difícil – no caso, a realidade histórico-social brasileira – em suas formas de sociabilidade e em seus jogos de forças sociais. Neste sentido, o imaginário social brasileiro é povoado de múltiplos tipos, em várias versões, tanto sob o manto científico quanto literário e cinematográfico e de diferentes setores sociais: homem cordial; bandeirante; índio; negro; imigrante; gaúcho; sertanejo; seringueiro; colonizador; aventureiro; Macunaíma; Martin Cererê; João Grilo; Jeca Tatu; Lampião; Padre Cícero; Antônio Conselheiro; Tiradentes; Zumbi; Xica da Silva; Dona Beija; Pedro Malazarte; etc.

É preciso reconhecer que estes tipos ou figuras não são frutos da pura imaginação ou expressões ocasionais e soltas. Se representarem imagens do Brasil, estas imagens têm raízes na sociedade, na cultura, na história e no imaginário, e estão ligadas também a uma dada perspectiva intelectual ou dado estilo de pensamento. Estes tipos tendem a apontar para o descompromisso, a informalidade, a liberdade inocente, o trabalho como atividade lúdica, a rejeição do trabalho como obrigação, a madora indolente.

Se o Brasil pode ser interpretado como um “conglomerado de tempos simultâneos e díspares, uma encruzilhada que se divide entre os imperativos da industrialização (através da qual se dá a modernização), a nostalgia pré-capitalista (onde se aninham o pensamento selvagem e as bases rítmicas a anímicas da cultura popular) e o mal-estar na cultura (que

reside da inadequação talvez irreparável entre as forças primárias que estão em jogo nessa oposição”(WISNIK, 1992), do ponto de vista de sua cultura, seus valores e dinâmicas próprias, ela abriga um mundo imaginário fundado em uma cosmovisão mística mágico-religiosa. O cinema de Mazzaropi, enquanto espaço imaginário, revela este aspecto de sua cultura. Em seu sistema de imagens – personagens, enredos e cenários – é visível a presença de uma cosmologia fundada no realismo grotesco, ou seja, uma forma de elaborar uma leitura da realidade concernente ao sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média. Mazzaropi faz isto através da figura picaresca que ele investe em seu Jeca. E é este ponto de vista de seu cinema que aqui tomamos para investigar.

A figura do pícaro, na época de seu florescimento na literatura espanhola do século XVI, cumpria a função de ironizar e satirizar aspectos da dinâmica própria da sua sociedade contemporânea, ou seja, os expedientes escusos de ascensão social em uma sociedade onde a hierarquia tinha um valor estruturante das relações sociais. No caso do contexto da sociedade brasileira, onde ele aparece na personagem do Jeca de Mazzaropi, ele não só ironiza os supostos de uma hierarquização social calcada na ascensão do indivíduo, mas também os supostos da tentativa de hegemonia de uma ordem de mundo sobre outra. Ele satiriza um conflito escatológico.

Nuno César Abreu (2000, p. 367) afirma que o “Jeca-Mazzaropi” é uma síntese audiovisual das formas de representação do caipira, desde a iconografia de almanaque de farmácia à tradição teatral e circense: indolente, simples e conformado, mas também astuto, manhoso e valente quando necessário, além de honesto, sempre. Mas, nos seus dramas, seu *Jeca* é uma contraposição em alguns aspectos daquelas formas de representação. Ele vive no liame do contraste entre o mundo moderno-urbano e conservador-rural.

O Jeca de Mazzaropi pode ser visto como uma representação caricatural do caipira brasileiro, na medida em que se liga a processos de produção, circulação e consumo submetidos à orientação da indústria cultural. No entanto, os argumentos de seus dramas, os valores arrolados, têm contextualização semântica na cultura ou sociedade caipira. Seu cinema é uma manifestação cultural ligada às mudanças da sociedade. Traduz uma realidade humana característica do fenômeno geral de urbanização do país, especificamente do Estado de São Paulo, onde os filmes foram ambientados. Ele é uma herança cultural a ser fixada a cacos da produção cultural moderna.

O sistema de imagens da filmografia de Mazzaropi constrói representações acerca dos problemas vividos pelo mundo rural/agrário dentro do processo de modernização do país. Sua

filmografia também figura as contradições entre o tradicional e o moderno imbricadas na inserção dos mundos do campo e da cidade. A ação, na obra cinematográfica de Mazzaropi, percorre o espaço de três décadas: de 1951 a 1980.⁵ Não esquecendo ainda que toda obra de arte, enquanto obra de cultura, tende a realizar a síntese de seu tempo, mesmo que seja na manifestação artística mais massificada ou comercial.

Sabemos que nosso *ethos* está calcado no dilema da relação entre hierarquia e igualdade, uma das ressonâncias da modernização conservadora no Brasil. Este processo leva a uma tensão na estrutura das relações sociais. Mesmo porque, nossa sociedade se apresenta, ao mesmo tempo, como cosmopolita e provinciana, moderna e tradicional, liberal e oligárquica. É a partir dessas injunções e suas particularidades que a trama dos filmes de Mazzaropi se desenvolve. E é justamente através do expediente da picardia, com seus elementos de sátira e de ironia, que se tem o efeito do desvelamento das estruturas sociais e seus valores sob o feitio da denúncia não explícita. Seus personagens, transitando como pícaros, satirizam e ironizam a própria estrutura das relações que os envolvem, que os arrastam. Eles zombam dos poderosos, galhofeiam, os fazem de bobos. Ora, se há uma denúncia não explícita é porque ela se dá através do riso, da comicidade. O cômico é uma categoria fundante de seu universo narrativo. É o cômico ou a comicidade que estrutura as representações. Como estrutura, desempenha o “papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens” (DURAND, 1989, p. 45). A comicidade, para produzir efeito pleno, segundo Bérgson (2001, p. 4), exige uma “anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura”. Por outro lado, esta inteligência deve estar em contato com outras inteligências, pois o riso “é sempre o riso de um grupo” (idem, p. 5). Os efeitos cômicos são relativos aos costumes e às idéias de uma sociedade em particular.

A sátira e a ironia, como figuras de linguagem e elementos da narrativa picaresca, cumprem papéis importantes para o efeito cômico. Por um lado, a sátira como “uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho” faz com que nos recusemos “a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação, opondo-nos a ele rudemente” (JOLLES, 1976, p. 211). Por outro lado, a ironia “troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação” (idem, p. 212). Em muitas obras de arte, “as duas formas estão em vizinhança constante e tem-se a

⁵ Isto porque o primeiro filme de Mazzaropi é de 1952 (*Sai da Frente*) e o último de 1980 (*O Jeca e a Égua Milagrosa*).

impressão de que o desenlace da ironia e o da sátira se perseguem mutuamente” (idem, p. 212). Este tipo de figuração através destes dois elementos se encontra presente nos filmes de Mazzaropi. Além disto, Jolles (1976) explicitando sobre as intenções do cômico, lembra que ele pretende “desanuviar uma tensão na vida e no pensamento, libertar o espírito”. E salienta o significado desta libertação ao dizer que:

a libertação do espírito provocada pelo relaxamento ou pela supressão de uma tensão, de modo nenhum significa negar um estado de tensão ou de aprisionamento; significa, antes, a liberdade em sentido positivo. Sentimos até que ponto a libertação pode assinalar uma liberdade toda vez que o cômico nos livra das tensões mais rigorosas da fadiga ou do dilema (idem, p. 213).

Então, se o pícaro é produto de um conflito social, e seu caráter é determinado por uma causalidade externa, o conflito social que produz o pícaro, no caso da sociedade brasileira, são justamente as injunções de seu dilema, ou seja, o fato de ser uma sociedade, ao mesmo tempo, cosmopolita e provinciana, moderna e tradicional, liberal e oligárquica, como já dito anteriormente. As representações desta contextura social nos filmes de Mazzaropi protagonizam as condições para o cômico se revestir daquele caráter libertador, e o riso, confeccionado pela sátira e pela ironia, esconder uma denúncia. Este aspecto é apontado também por Olga de Sá (2000, p. 78) que, ao fazer uma leitura semiótica da filmografia de Mazzaropi, mostra como o seu Jeca contribui para a crítica social, pois, segundo ela, Mazzaropi, através do riso, leva a seu público uma consciência política “disfarçada em resignação”, mas que a figura do caipira sustenta e dinamiza.

O feitio picaresco da narrativa cinematográfica de Mazzaropi abarca o riso na sua acepção carnavalesca popular, ou seja, com valor de percepção do mundo. O riso provocado pelo Jeca de Mazzaropi seria o “riso carnavalesco”. Tomo aqui este referencial a Bakhtin (2002, p. 2), quando analisa a obra de Rabelais e detecta no seu contexto o riso como uma forma de recusa do poder instituído. Para Bakhtin o riso carnavalesco possui natureza diferente do riso puramente satírico da época moderna. Uma das diferenças apontadas por ele se encontra no fato de que o riso carnavalesco é “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (idem, p. 10). Entendemos que o riso provocado pelo sistema de imagens de Mazzaropi está profundamente ligado à antiga cultura cômica popular. Esta cultura e suas manifestações na Idade Média através das “formas dos ritos e espetáculos”; das “obras cômicas verbais” e das “diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grossoiro”, tem no riso uma forma de se opor “à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (dem, p. 3). É bom fixar que este riso carnavalesco e sua natureza complexa, que detectamos

estar presente na narrativa cinematográfica de Mazzaropi enunciam a sua filmografia como uma forma de expressão da cultura cômica popular típica da Idade Média, imbuída da concepção carnavalesca do mundo.

O cinema de Mazzaropi nos traz o mundo do circo, com toda a sua organização cômica e paródica. A visão carnavalesca com a qual decifra as injunções da nossa estrutura de relações sociais, com seus princípios contraditórios e excludentes, desapropria as cerimônias oficiais da Igreja, do Estado, as instituições políticas, os setores burocráticos, os valores burgueses, o consumismo como estilo de vida, de seu valor de concepção de mundo hegemônico. A picardia de sua personagem, ao denunciar, pelos expedientes da sátira e da ironia, aspectos da dinâmica própria da sua sociedade, opera uma dupla inversão: no seu cinema, há sim, tal qual na “festa dos tolos”, na “festa do asno” e nas “festas do templo” Medievais, uma “visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial” (BAKHTIN, 2002, p. 4). Só que no seu sistema de imagens, as figuras da ordem, do oficioso, é que se transformam em verdadeiros bufões, tolos, gigantes, anões, monstros e animais sábios. No circo de Mazzaropi, no seu pavilhão cinematográfico, há a atualização de uma qualidade importante do riso na festa popular, ou seja, o escarnecimento dos próprios burladores. É que “o povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto, também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna.

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (idem, p. 11).

A negação pura e simples é alheia à cultura popular (idem, p. 10). E, se como assinala Bakhtin, o riso festivo possui um caráter utópico ao se dirigir contra toda superioridade, Mazzaropi mantém ainda vivo no seu sistema de imagens, embora subsidiado por outros elementos culturais como os elementos humanos, universais e utópicos, a burla ritual da divindade, como existia nos antigos ritos cômicos; não é de todo estranho perceber em sua burla a afirmação de uma utopia: a universalidade, a liberdade, a igualdade e a abundância.

A paródia é uma das formas de expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca. A “paródia sacra” foi um dos fenômenos mais originais da literatura medieval (BAKHTIN, 2002, p. 12), assim como o foi a paródia do herói clássico na literatura picaresca

espanhola do século XVI. Deste reino somos tributários, pois Macunaíma , quando se vê em uma encruzilhada ao tentar recuperar a pedra mágica – a muiraquitã, não se faz de rogado e começa a rezar para Exu: “[...] o pai nosso Exu de cada dia nos daí hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da sanzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém![...] Glória pra pátria Jeje de Exu” (ANDRADE, 1990). Também, o Jeca de Mazzaropi, em **Chico Fumaça** (1958) em uma encruzilhada, não indaga o sistema e sim a sorte, e por acaso é transformado em herói, tornando-se o “cavaleiro do santo sepulcro em sua cruzada contra o mal”.

Observamos também que na forma de enunciação de muitos de seus filmes, o título evidencia a presença de uma característica da “narrativa imaginária” (DURAND, 2001, p. 88), denunciando uma forte aproximação com o grotesco. Por um lado, como demonstra Durand, a narrativa imaginária opera uma transgressão das partes do discurso na qual o substantivo deixa de ser o determinante dando lugar aos adjetivos, ou seja, há a substantivação de um atributo. Por outro lado, na expansão semântica da palavra “grotesco”, ela torna-se adjetivo “capaz de qualificar figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos” (SODRÉ, 2002, p. 30). Esses “matizes novos” da palavra vêm “em geral associados ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais” (idem, p. 31). Neste sentido, só nos títulos de muitos de seus filmes, Mazzaropi já anuncia em que universo imaginário sua personagem está trilhando. Então vejamos alguns exemplos: **Nadando em Dinheiro** (1952); **O Gato de Madame** (1956); **Fuzileiro do Amor** (1956); **O Noivo da Girafa** (1957); **Chofer de Praça** (1958); **Zé do Periquito** (1960); **O Vendedor de Lingüiça** (1952); **O Lamparina** (1964); **O Puritano da Rua Augusta** (1965); **O Corinthiano** ((1966); **Betão Ronca Ferro** (1970); **O Grande Xerife** (1972); **O Jeca Macumbeiro** (1974); **Jecão ... Um Fofoqueiro no Céu** (1977); **A Banda das Velhas Virgens** (1979); **O Jeca e a Égua Milagrosa** (1980). Entendemos que este fenômeno lingüístico, próprio da “gramática do imaginário” (DURAND, 2001, p. 88), reflete também a visão carnavalesca, ou concepção cômica do mundo. Além do que, segundo nos informa González (1994, p. 331), é praxe da picaresca clássica a titulação tanto dos romances quanto dos capítulos, informar detalhadamente o leitor sobre o conteúdo de cada um deles.

O grotesco como forma discursiva mostra-se representado⁶ no “suporte imagístico” do cinema de Mazzaropi. Se este é herdeiro da tradição do teatro popular circense, sua forma de atuação, principalmente no jeito de caminhar inconfundível de seu tipo, com gestos e trejeitos descompassados, guarda o grotesco que se revela nas encenações de peças teatrais, e que é “também típico dos anti-heróis rústicos e grosseiros do velho teatro popular, assim como dos enredos das farsas e entremeses características das trupes ambulantes” (SODRÉ, 2002, p. 67). Assim, o seu cinema paródico abriga esta forma de expressão do grotesco.

É interessante notar que Sodré (2002) localiza a manifestação de um aspecto do grotesco, o grotesco paródico no cinema brasileiro firmado nas comédias cariocas dos anos 40 a 60, as “chanchadas”, sendo ultrapassadas pelo movimento do Cinema Novo brasileiro. Contudo, embora mencione este caráter paródico das “chanchadas”, especialmente na ridicularização dos temas do cinema hollywoodiano, não elenca o cinema de Mazzaropi que já em 1956, no filme **O Gato de Madame**, com argumento de Abílio Pereira de Almeida, parodia o “gângster” norte-americano com uma sociedade de foras da lei que se sustentam através de roubos e falcatrus com tipos infiltrados na alta sociedade paulistana, sob o pretexto de uma Madame (a aristocracia, o ócio, a ostentação) que perde seu gato e oferece uma fortuna como resgate. Também em **Uma Pistola para D’jeca** (1969), com argumento de Mazzaropi, e em **O Grande Xerife** (1972), com argumento de Marcos Rey, a paródia hollywoodiana está presente no tema do *Western*, com direito a *saloon* em bodega de interior e diligências com carroças puxadas por cavalos pangarés, além, é claro, de muitos tiros de espingarda.

É como um neopícaro do tipo “pícaro-quixote” que o Jeca de Mazzaropi perambula por este universo, não só satirizando e ironizando os dilemas de sua sociedade contemporânea, como também revelando um ideal utópico, não no sentido da ambição pessoal, individualista, do pícaro dos textos clássicos espanhóis, mas da utopia como espaço para uma sociedade diferente (GONZÁLEZ, 1994, p. 353). Neste sentido, nosso intento é mostrar que o Jeca de Mazzaropi, não importando em quais personagens ele se incorpora, pode ser visto como uma personagem que se presta a ser lida como parte da galeria dos pícaros que povoaram a literatura, bem como o cinema. Se não é possível filiá-lo em todos os elementos à picaresca clássica, no entanto esta-se perante “a retomada de um modelo

⁶ Segundo Sodré (2002, p. 66) o “representado” se refere a “cenas ou situações pertinentes aos diferentes tipos de comunicação indireta”.

narrativo baseado no anti-herói como paródia crítica da sua sociedade contemporânea” (GONZÁLEZ, 1988, p. 56).

Em nossa literatura os pícaros se abundam, e é notável encontrarmos em Dom Pedro Diniz Quaderna, João Grilo e Chicó, figuras literárias que representam uma modalidade de herói picaresco presente na obra de Ariano Suassuna. Estes pícaros povoam a sua literatura em função da “visão barroca do autor” e sua declarada preferência por unir o pensamento religioso a uma visão cômica e satírica (NOGUEIRA, 2002, p. 101). Encontra-se em suas peças “críticas contundentes aos modos inquisitoriais do Bispo, Padre e Sacristão; às pompas oficiais, tanto religiosas quanto políticas; à subserviência do clero aos poderosos coronéis; à venda ilícita de favores religiosos; e, ao farisaísmo quase natural entre os clérigos” (GUIDARINI, 1992, p. 9).

A picaresca europeia é uma modalidade narrativa que surge em fins do século XVII e durante o século XVIII em Espanha. É bom observar que o aparecimento da picaresca enquanto modalidade narrativa e manifestação erudita e/ou culta não exime reconhecer a existência de uma picaresca popular “povoada de heróis como *Pedro Urdemales*, *Pedro Malazartes* e outros” (GONZÁLES, 1994, p. 262). González assinala ainda que esta picaresca popular faz parte “do precedente da picaresca culta” e a identifica como “aquela que sempre esteve no folclore, onde todos os autores eruditos encontraram mais de uma anedota incorporada posteriormente ao seus romances” (idem, p. 262). Tendo como fonte de referência Bakhtin, González (1994) entende também que a constituição do romance picaresco como gênero absorve a cosmovisão carnavalesca da Idade Média, ocorrida no Renascimento. E neste sentido afirma que:

é sintomático que, quando venha a poder ser apontado o renascer de um gênero tipicamente carnavalizado, como a picaresca, isso ocorra num contexto social, o Brasil, onde o carnaval é parte importantíssima da organização social, não tanto pelo fato de as festas carnavalescas significarem um evento de máxima relevância no calendário nacional, mas porque, entendemos, pode-se aplicar à nossa sociedade aquilo que Bakhtin diz acontecer na Idade Média, isto é, o fato de o homem levar duas vidas: uma oficial e outra público-carnavalesca (GONZÁLEZ, 1994, p. 306).

González (1994) defende a tese de que o pícaro é contemporâneo e efeito de uma estrutura social onde a dissociação entre os poderosos e as massas em sendo absoluta, não oferece meios legítimos de ascensão social ou mudança de posição. Daí o caráter astucioso, burlesco, trapaceiro do pícaro, uma vez que há um abismo entre dominados e dominantes que só é possível transcender, ou pela conquista heróica, ou pela astúcia ou picardia. Entendemos que no Brasil de Mazzaropi o abismo é o mesmo. A República e a Democracia e seus

congêneres, a burguesia, como baluartes de uma nova sociedade e de um novo Estado, instauram um discurso modelar de legitimação das novas instituições e aplicam outra prática. Daí a hipocrisia e o cinismo desnudados por seus personagens pícaros, que só podem existir porque existe e permanece o abismo. Isto pode ser visto em suas figurações e nos signos que usa para diferenciar e identificar as posições sociais e ideológicas dos indivíduos. Com a picardia de seus personagens, Mazzaropi desautoriza qualquer processo ascensional por desacreditá-lo legítimo, pois parte da premissa do abismo entre dominantes e dominados. A ascensão de poucos só pode ter sido também por caminhos marginais. Afinal, ninguém fica rico com o trabalho. Em seus filmes, sua personagem se livra destes avatares pela herança, pelo jogo, pelo acaso e pela errância da sorte.

Voltando à Espanha da segunda metade do século XVI e a primeira do século XVII, período que abrange o contexto histórico da picaresca clássica, vemos um contexto histórico-ideológico que guarda uma nação com reminiscências bélicas de seu período de formação. A Espanha dos Áustrias consolida o ideário de homogeneização vindo dos fins do século XV⁷, no qual a expulsão dos judeus, mouriscos, protestantes, erasmistas era uma forma de facilitar tal empresa. O cavaleiro, desta feita, era o seu modelo social, e o econômico seu modo de acumulação de riquezas pela conquista. Este modelo social e econômico fazia frente à nova classe emergente na Europa, a burguesia, o que tentava impedir também o seu reconhecimento social. Por isso serem excluídos os mecanismos de ascensão social do ideário burguês como o trabalho e a especulação (GONZÁLEZ, 1994). Nesta ordem de coisas, a nobreza e o povo se vêem distanciados, e os caminhos marginais para tentar dissipar esta distância florescem como os da aparência, valor que se torna fundamental como requisito para qualquer ascensão:

o pícaro histórico – de quem tão pouco realmente sabemos – estaria sempre disposto a aproveitar as fendas do sistema para tentar subir. Esse será o caldo de cultivo do romance picaresco; neste, em última instância, assistimos basicamente à paródia desses mecanismos marginais de ascensão social (GONZÁLEZ, 1994, p. 16).

A consolidação da monarquia Espanhola cresce com a conquista da América, uma vez que as recompensas materiais são imediatas e proporciona subsídios para impor sua ideologia, fortificando o império. A monarquia “controla a aristocracia, tem a adesão do povo e oferece à nação um projeto popular e atraente que significa a continuação além-mar da empresa

⁷ Na Espanha Medieval, a “Reconquista” – luta encabeçada contra os muçulmanos – leva à projeção o cavaleiro que figura o ideal humano mais relevante na medida em que significa a realização da recuperação da “Espanha Perdida” que os cristãos sentem como sua missão (GONZÁLEZ, 1994).

nacional” (GONZÁLEZ, 1994, p. 25). Além do que, com a Inquisição, estabelece-se mais um instrumento de repressão e unificação ideológica, configurando o poder da monarquia como absoluto. Com a política de “favoritismos” encabeçada pelos sucessores de Felipe II – Felipe III, Felipe IV e Carlos II - a Espanha vai abrindo mão do poder na Europa sob o manto da corrupção, aliás, modelo que passa a ser imitado pelo povo. Como nesta arena a luta pelo poder passa a não mais admitir escrúpulos, os pícaros descobrem que a luta era inglória e que “não passava de uma máscara: Dom Quixote estava voltando para casa vencido” (idem, p. 26). Caracteristicamente em relação a este contexto, o pícaro, em estando ausente tanto do mundo do conquistador quanto do universo da especulação e do trabalho, torna-se a paródia do conquistador e o desvio do burguês (idem).

É em relação a estas injunções histórico-sociais que o pícaro, como personagem literário em relação à picaresca espanhola clássica, figura um anti-herói como protagonista e eixo estrutural de um texto ficcional narrativo. No entanto, González (1994, p. 96) frisa que o sentido anti-heróico do protagonista não se fixa como simples contrapartida de outra personagem do texto, mas se fixa como anti-herói em relação aos heróis “modelares” (quanto à conduta e tipo) presentes na ficção da época, ou seja, as novelas de cavalaria. Por isso o pícaro literário ser o antípoda do cavaleiro andante, do místico e do conquistador (idem, p. 97).

Assim, o núcleo intertextual originário desta modalidade narrativa pode ser entendido como sendo a

pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (GONZÁLEZ, 1994, p. 263).

Se foi somente em fins dos anos 50 que se iniciou uma tendência a considerar que existem outros romances, fora da Espanha e dos séculos XVI e XVII, que devem ser mencionados ao se falar em picaresca, González afirma que se pode falar em “gênero” picaresco na medida em que se entende por “gênero” uma “realização independente de respostas semelhantes a cada contexto histórico”(idem, p. 282). E neste sentido os diversos romances picarescos se caracterizariam por possuírem uma “fórmula narrativa”. Esta fórmula estaria sempre sendo “transgredida” pelos romances, o que seria uma noção válida para gênero (idem, p. 257).

Enquanto gênero, não há limites históricos ou geográficos para o seu florescimento, além de poder se manifestar em outros meios de expressão artística que não só o literário,

como é o caso de sua manifestação no cinema de Mazzaropi. Suely Reis Pinheiro (2000) também detecta a manifestação do gênero picaresco no cinema ao ver nas trajetórias de Cantinflas e Carlitos os vestígios que receberam da tradição picaresca espanhola. Ela mostra este aspecto ao tomar como foco de análise a paródia da linguagem em Cantinflas e a paródia gestual em Carlitos, caracterizando ambos como personagens que transitam pelos espaços da neopicaresca, iluminados pela força utópica de Dom Quixote. Contudo, é interessante notar que a autora aponta, no Brasil, somente para Oscarito como um dos personagens, aliado a Zorro e a Bat Masterson, que teria resgatado o paradigma chapliniano do cinema americano. Entendemos que o cinema de Mazzaropi delega um espaço de manifestação para este imaginário, um espaço que gesta as figuras e os elementos característicos desta forma de ver o mundo, deste sistema de imagens que é a picardia.

Ao se falar de outro tempo e de outros matizes de manifestação da picaresca, está-se falando de “neopicaresca”, ou seja, aquela que abarca o pícaro do século XX. González (1994) admite o seu florescimento ao considerar a transformação “definitiva” do contexto social em que o pícaro é colocado. Esta transformação estaria ligada “à instalação da burguesia num plano predominante” e ao “aparecimento dos subprodutos do capitalismo que acabariam por se definir no Terceiro Mundo” (idem, p. 261). Portanto, a neopicaresca, para González, seria aquela que enfatizará a crítica à burguesia em narrativas produzidas nos séculos XIX e XX e que podem ser lidas à luz do modelo clássico espanhol, mesmo sem guardar uma relação direta com o mesmo. Como explica Pinheiro (2000, p. 150), o neopícaro “continua fruto de antagonismos de classe, mas sob outras condições de opressão, de que resultam renovada forma de luta”.

No caso do surgimento no Brasil de nossos dias de uma série de romances neopicarescos, González (1994) entende que este fenômeno se fundamenta nas condições sociais que o “milagre brasileiro” fez engendrar e que são equivalentes àquelas dos séculos XVI e XVII da decadência do “milagre espanhol” da época. Para ele, muitos dos romances neopicarescos retomam o fundamental do gênero, ou seja,

um anti-herói, socialmente marginalizado, protagoniza uma série de aventuras dentro de certo projeto pessoal; por meio delas, a sociedade - e particularmente seus mecanismos de ascensão social – são satiricamente desnudados, já que a trapaça continua a ser o caminho para evitar ser aniquilado e poder subir (idem, p. 314).

A novidade que González percebe nas histórias desses novos pícaros é a incorporação de “um projeto social alternativo”, elemento que justifica serem estes, “pícaros-quixotes”.

Macunaíma é considerado por González (1994, p. 304) como “matriz de uma neopicaresca brasileira” na medida em que, para além das coincidências com a picaresca clássica, ele detecta uma “transgressão” em relação ao gênero por entender que há em Macunaíma a “incorporação da utopia quixotesca”. Ele evidencia este traço mostrando o “símbolo-síntese” de uma “sociedade dita primitiva” que é representada pela muiraquitã, e que Macunaíma lidera como “imperador das icamiabas”. Por isso afirmar que “o seu protagonista, como Dom Quixote, é portador de um projeto social baseado na liberdade, que se choca com a sociedade contemporânea” e que é “incorporado aos mecanismos da sociedade de consumo” figurado pela alegoria de sua compra efetuada pelo regatão peruano Venceslau Pietro Pietra (idem, p. 302). Macunaíma, neste sentido, é visto por González como “portador de uma utopia”, característica quixotesca esta que “ao conviver com o antiheroísmo picaresco, faz com que ele seja uma síntese complexa”, portanto, precursora do que ele chama de “pícaros-quixotes” (idem, p. 303). Mais evidente fica ainda este caráter quixotesco quando vemos que Macunaíma é derrotado e se transforma em constelação celeste, a Ursa Maior, uma estrela-guia que aponta “o rumo da utopia possível para todos nós” (idem, p. 314).

É desta perspectiva que compreendemos o tipo criado por Mazzaropi, o seu Jeca. Entendemos que sua personagem pode ser caracterizada como neopícaro do tipo “pícaro-quixote” apontado por González. Isto se deve ao fato do caráter de resistência cultural recorrente em seus filmes, e que pode ser evidenciado através da estrutura narrativa peculiar de sua filmografia. A imagem itinerante de seu caipira conduz o personagem através de peripécias, não em uma linearidade temporal nem continuidade espacial. O tempo e o espaço são instaurados pelo acontecimento. A cena, enquanto significante icônico-sonoro, é que instaura o espaço e o tempo na fabulação do enredo. Assim, na sua itinerância, há uma situação inicial ordenada. Algo acontece vindo do exterior (vingança, interesse, capricho, injustiça, cupidez) e instaura-se a desordem. A trama se desenrola com várias novas situações, arrastando o personagem de um lugar para outro. Culmina no desvendamento de todas as artimanhas e assim restaura-se uma nova ordem. Esta nova ordem é uma volta aos “princípios”, uma volta fortificada pela afirmação do desejo ao direito de manter as condições de possibilidade de continuidade de um mundo, de um sistema de sociabilidade, de uma alteridade. É como dizem os versos de *Caipira*, de Elpídio dos Santos (*apud* NEPOMUCENO, 1999, p. 99), autor das músicas de quase todos os filmes de Mazzaropi:

Nóis aprendemo na roça / a fazê tudo o que possa / tudo o que pude fazê / sangrando os / calo da mão / pra nunca fartá o pão / pra ingrato como mecê. / O caipira, sinhá

dona, / Dorme num saco de lona, / Cobertô quase não tem / De dia o roçado pranta / De noite na viola canta / E é feliz como ninguém.

Realmente, em todos os filmes de Mazzaropi sempre teve incluída uma música, inclusive não sertaneja. Os trechos musicais de muitas das canções estão sempre lembrando valores como a reciprocidade, a família, a honra. Estas canções tornam-se também mensageiras de uma utopia, pois muitas cantam a nostalgia e a saudade de um tempo idílico e um espaço adâmico, onde um tipo de humano tinha razão de ser. Como bem observa Carvalho (1992, p. 103), o rompimento da “síntese adaptativa da vida econômico-social”, não impede a manutenção, do lado da cultura, de um “certo ethos da caipiridade”. Este *ethos* continua a se manifestar no despropósito e na irrelevância de “distinções entre o racional e o não-racional, entre o científico e o mágico”. Os reveses da história são enfrentados com a persistência deste *ethos* calcado nas tradições. Segundo o autor, a reiteração se daria pela imposição de “práticas fixas” mesmo “que pelo exercício da memória” (idem, p. 103).

Na neópicaresca de caráter quixotesco, há o espaço para o sonho, não se tratando “do sonho como definição da ambição pessoal, individualista, do pícaro, mas da utopia como espaço para uma sociedade diferente” (GONZÁLEZ, 1994, p. 353). Há uma diferença entre o Jeca de Mazzaropi e o pícaro clássico. O pícaro clássico integra-se na mentira de sua trapaça, como vítima, mas mostra um delinqüente irrecuperável. O Jeca de Mazzaropi transforma a incorporação da trapaça do pícaro em astúcia como forma denunciadora de um sistema que “desclassifica o trabalho para consagrar as mais absurdas formas de corrupção mascaradas de salvação nacional” (idem, p. 357). Entendemos desta forma que o cinema de Mazzaropi, à sua maneira, é um cinema político.

Para percorrer o seu cinema utilizamos o “método pragmático e relativista de convergência” proposto por Durand (1989, p. 31). Contudo, segundo ele, não se deve confundi-lo com o método analógico, pois a convergência “encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento”, enquanto a analogia “procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos”. Assim, a convergência é mais uma homologia do que uma analogia. Neste método, “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetípico, porque são variações sobre um arquétipo”. Quanto aos símbolos e suas motivações, Durand (idem, p. 26) mostra que se pode, ou procurar “eixos de referência perceptivos ou cósmicos para as categorias simbólicas”, ou descobrir-lhes motivações sociológicas. Na perspectiva de uma pesquisa das motivações, os símbolos para Durand

teriam a propriedade de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história. Torna-se então necessário procurar as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano, reservando para mais tarde o ajustamento desse comportamento aos complementos diretos ou mesmo aos jogos semiológicos (idem, p. 28).

O “método pragmático e relativista de convergência” proposto por Durand (1989) tem aplicabilidade neste trabalho na medida em que ele implica encontrar as variações de um mesmo tema. Na convergência, imagens semelhantes podem ser encontradas em domínios diferentes do pensamento. Assim, se pretendo mostrar que o Jeca de Mazzaropi se aproxima em alguns aspectos da picaresca clássica, figurando como um neopícaro, o método me revela que posso tomar a picaresca como tema e o Jeca de Mazzaropi como sua variação. E isto pode ser feito, no meu entender, em dois níveis de abordagem. Num primeiro, compreendendo e explicando o caráter universal do pícaro uma vez que é figura do imaginário, podendo incidir em domínios diferentes, tanto do ponto de vista de expressões estético-culturais quanto de sociedades e tempos diferentes. Num segundo nível de abordagem, e tomando o cinema de Mazzaropi como expressão estético-cultural específica, compreender e explicar que, em seus filmes, mesmo que a personagem principal não venha figurar explicitamente como Jeca, elas não deixam de ser variações de uma mesma figura, a do pícaro.

A Antropologia e o Cinema, como duas formas de saber guardam significativas aproximações. Mesmo porque é preciso reconhecer que não está só na “disciplinaridade a fonte exclusiva geradora de cognição” (CARVALHO, 2003, p. 15). Um dos aspectos que merece ressalvas nesta aproximação é justamente a característica antropológica da imagem filmica, onde atores, personagens, roteiros, constituem uma recriação da realidade, de seus personagens sociais com dramas e mitos reatualizados através do acontecimento do cinema. Daí a ficção cinematográfica como espaço imaginário, entendendo o imaginário como “o conjunto das imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 1989, p. 14). O reino do cinema é o reino das “sombras”, o reino da “caverna de Platão”, como assinala Morin (1997, p. 14). O pensamento de Morin sobre o cinema está fundamentado na correlação que ele estabelece entre a “realidade imaginária do cinema” e a “realidade imaginária do homem”. Pois o seu objetivo é considerar “o cinema à luz da antropologia” e também o “anthropos à luz do cinema”, fazendo assim, ao mesmo tempo, “antropologia do cinema e cinematografia do anthropos”, uma vez que “o espírito humano esclarece o cinema que esclarece o espírito humano” (idem, p.15). *Anthropos* e cinema se celebram na medida em que “o espírito é uma representação do cérebro, mas o cérebro é ele próprio uma

representação do espírito”. Neste sentido o cinema seria “a imagem da imagem”, além de ser uma “imagem animada” (idem, p. 16). Entre o real e o imaginário há uma “unidade complexa” e uma “complementaridade” (idem, p. 16). Julgamos, diante destes pressupostos de Morin, que entre o *anthropos* e o cinema há uma “unidade complexa” e uma “complementaridade” na medida em que, através do imaginário o homem cria a realidade, uma vez que o real é imaginário; e o cinema implode a “representação viva” em miríades de metamorfoses possíveis, criando novamente outras realidades. É que o cinema, se tomado como uma linguagem visual animada fabrica “textos”.

A linguagem visual, quando associada à escritura do texto etnográfico, denuncia-o como construção, revelando a natureza do conhecimento. Se a especificidade do humano é o conhecimento e a moral, sua condição é inventada, é construída, pois ao simbolizar o homem fabrica, não reproduz uma ordem de mundo pré-existente à denominação. Mesmo porque o conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo externo, seja sob a forma de palavra, de idéia, de teoria, de imagem. A linguagem e o pensamento elaboram uma tradução/reconstrução. Por isso não vemos o mundo, mas fabricamos mundos, como lembram Maturana e Varela (1995) ao elucidarem as bases biológicas do entendimento humano. Ora, se toda reflexão se dá na linguagem e esta é uma realidade fundante, então teríamos tantos mundos diferentes quanto diferentes estruturas narrativas ou discursivas? O que rege a fundação? As elipses, as metáforas, os verbos, a literalidade, o imaginário, o onírico, o delírio, a incerteza, os signos?

Os supostos ou vicissitudes enfrentadas pelas produções etnográficas de tradição escrita no que dizem respeito ao papel da linguagem dos textos na descrição e criação da realidade histórica, encontram ressonâncias ao considerar a introdução dos modernos instrumentos de registro audiovisuais ao aparelho de investigação do antropólogo. A linguagem visual, seja ela “fixa” (fotografia) ou “animada” (vídeo e cinema), também fabrica “textos”. E uma das questões colocadas neste âmbito de discussão se situa no como utilizar das linguagens desses recursos audiovisuais para observar e investigar, descrever e compreender visualmente os fatos humanos.

Uma das discussões sobre o uso da imagem na antropologia tem como referência principal a etnografia e a descrição de culturas, de sociedades e de relações sociais. A questão do diálogo entre o rigor científico e, especificamente, a arte cinematográfica tem, no entanto, acompanhado esta discussão, mesmo porque traçar paralelos ou cruzamentos entre cinema e antropologia enquanto dois campos discursivos é um empreendimento complexo, pois ambos

desenvolveram-se simultaneamente no final do século XIX e sempre tiveram em comum um mesmo movimento: a descoberta da alteridade. Se, por esta época, a antropologia passava à prática do trabalho de campo, o cinema se incorporava às expedições científicas, coloniais e às viagens de passeio. A busca do outro passa a ser o foco também do cinema etnográfico. A associação do cinema com a antropologia trouxe novas revelações acerca do fazer etnográfico e da construção de narrativas, assim como toda uma discussão em torno da natureza do filme documentário. Uma expressão sintomática da importância do entrecruzamento destas duas práticas foi a criação, em Dezembro de 1952, do *Comitê do Filme Etnográfico*. A criação deste Comitê foi o resultado de uma reunião entre cineastas e antropólogos no Museu do Homem, de Paris, com o objetivo de partilharem suas experiências comuns. Este Comitê teve como um dos seus principais representantes o antropólogo-cineasta Jean Rouch.⁸

Ficções existem, e o cinema, etnográfico ou não, enfrenta a questão da representação do real. E, como lembra André Parente (1994) “não se trata mais de usar o cinema para produzir um puro registro do real ou um conhecimento puro, mas de fazer do conhecimento uma ética, uma política”. E neste ponto ele lembra Deleuze quando afirma que o que se opõe à ficção não é o real, mas a potência de fabulação do povo. Esta potência é uma criação e uma afirmação do real como novo. Então, outro enfrentamento se impõe, o fato de as ficções se transformarem em modelo de verdade.

Há várias definições de antropologia como há várias definições de cinema, mas ambos são formas de conhecimento. E o cinema é uma grande forma de conhecimento, uma forma de produção de novos espaços e tempos. A linguagem cinematográfica tem um papel ativo na criação e descrição da realidade histórica e, no âmbito da Antropologia Contemporânea, a aceitação do simbolismo imaginário como fonte do conhecimento humano é seu desafio enquanto pesquisa sobre imagens e com imagens. Além do que, como observa Carvalho, os antropólogos não poderão deixar de reconhecer que:

a ciência do século XXI terá que religar saberes dispersos e caminhar para um tipo transversal e polifônico de cognição, retroalimentado pela dialogia natureza-cultura, animado pelos caminhos e descaminhos do *sapiens-demens*, consumado pela implosão da disciplinaridade, da fragmentação e do relativismo simplificador (CARVALHO, 2003, p. 17).

⁸ In MONTE-MÓR, Patrícia e PARENTE, José Inácio (orgs.), **Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual**. Trata-se do resultado editado de uma série de quatro seminários realizados durante a Primeira Mostra Internacional do Filme Etnográfico, realizada no Rio de Janeiro em 1993. Reuniram-se especialistas da área do cinema e da antropologia discutindo questões relativas a conceitos, marcos históricos, linguagem, produção, parcerias, distribuição e acervos.

Na perspectiva de nosso trabalho que entendemos ser mais uma pesquisa sobre imagens do que com imagens, o *anthropos* se revela no cinema na medida em que, como afirma Deleuze (1992, p. 57), o cérebro é uma imagem entre outras:

existem imagens, as coisas mesmas são imagens, porque as imagens não estão na cabeça, no cérebro. Ao contrário, é o cérebro que é uma imagem entre outras. As imagens não cessam de agir e de reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma entre as imagens, as coisas e o movimento (DELEUZE, 1992).

Considera que o domínio do cinema está construído na base da imagem-movimento. E se para Deleuze (idem, p. 77) “a narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso”, temos que o imaginário no cinema é o duplo do *anthropos*. É neste sentido que estamos aqui trabalhando com o cinema, isto é, como espaço imaginário. Os signos, no cinema, não são signos lingüísticos, mesmo quando sonoros ou vocais. Por isso o cinema, para Deleuze, trazer uma “matéria movente” que exige uma nova compreensão das imagens e dos signos. Se estivermos fazendo pesquisa sobre imagens, estamos fazendo também pesquisa sobre idéias. No cinema, como afirma Deleuze (idem, p. 58), “somos tomados numa cadeia de imagens [...], mas também somos tomados numa trama de idéias, que agem como palavras de ordem”. Portanto, poder refletir sobre “o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário”, significa tomar o cinema como “representação de representação viva” (MORIN, 1997, p. 16).

2 MAZZAROPI: TIPOS E FIGURAÇÕES

Entender o país e sua história é um desafio à imaginação. Desafio porque o Brasil se caracteriza também pela diversidade. São muitas as etnias, as religiões, as culturas e valores. Mesmo porque nossa sociedade se apresenta, ao mesmo tempo, como cosmopolita e provinciana, moderna e tradicional, liberal e oligárquica. “Terra de Contraste”, como já escrevera em 1956, Roger Bastide, um dos primeiros contratados para integrar o quadro de professores estrangeiros da Universidade de São Paulo. E, segundo Monica Velloso (2000, p. 24), seria justamente por causa destas contradições que as imagens do país muitas vezes se expressavam através de uma linguagem satírica e irônica, pois humor também é reflexão. É rindo que entendemos muitos aspectos de nossa vida e da realidade histórica. O riso pode provocar indagações e dúvidas. E neste sentido a obra de Amácio Amadeu Mazzaropi, é uma provocação àquele desafio. Mazzaropi, como profissional do riso, da sátira, da ironia e, porque não, da picardia, se não fazia cinema para “inglês ver”, fazia cinema para o “seu” público rir.

Amácio Amadeu Mazzaropi (1912-1981) nascido na capital de São Paulo em 9 de abril, era filho de pai italiano e mãe descendente de portugueses. Em 1928, aos 14 anos, saiu de casa para acompanhar um espetáculo ambulante como assistente de faquir. Nas duas primeiras décadas do século passado, na vida teatral paulista, estava na moda interpretação dos tipos do emigrante italiano e do caipira. Notabilizaram-se nesta dupla caricatura Vicente Felício e Sebastião Arruda. Dentro do repertório que abrangia revistas, burletas e comédias, elas criaram o que se poderia dizer “os paradigmas populares do caipira e do carcamano”. No que concerne ao caipira, os temas giravam em torno de seus primórdios urbanos. Não usavam maquilagem carregada, mas beiravam à caricatura. Segundo Silveira, seus sucessores e continuadores foram Genésio Arruda e Nino Néllo, tendo Genésio Arruda levado a “paródia do caipira às últimas consequências, num esvaziamento de sua complexidade psicológica e social”.

No início de sua carreira, Mazzaropi tivera oportunidade de trabalhar tanto com Genésio Arruda quanto com Nino Néllo, e desta convivência ele cria o seu próprio tipo, como ele mesmo afirmara:

[...] No começo procurei copiar a naturalidade do Sebastião. Pois Genésio era um pouco caricato demais para meu gosto. Depois fui para o interior criar meu próprio tipo: caboclo bastante natural (na roupa, no andar, na fala). Um simples caboclo entre os milhões que vivem no interior brasileiro. Saí pro interior um pouco

Sebastião, voltei Mazzaropi. Não mudei o nome por acreditar não haver mal nenhum naquilo que eu ia fazer.⁹

Em 1940 criou sua própria companhia, viajando pelo país dando pequenos *shows* depois das sessões de cinema. No fim deste mesmo ano começou a fazer um programa de 15 minutos na Rádio Tupi. Em 1950, contratado para fazer televisão, praticamente inaugura a TV Tupi de São Paulo, participando do programa *Rancho Alegre* (ABREU *apud* RAMOS, 2000, p. 367). Em 1952 é convidado pela *Vera Cruz* para fazer filmes, e estréia no cinema com *Sai da Frente*, seu primeiro sucesso. Em 1958, Mazzaropi cria a *PAM FILMES – Produção Amacio Mazzaropi*, tornando-se seu próprio produtor com *Chofer de Praça*.

Em 1959 estréia com seu *Jeca-Tatu*. Produtor, roteirista e ator, Mazzaropi faz uma homenagem a Monteiro Lobato, colocando como crédito no início do filme que a história fora baseada no conto *Jeca Tatuzinho*, cujos direitos autorais foram cedidos pelo Instituto Medicamenta Fontoura. Embora fizesse esta homenagem a Monteiro Lobato, ele mesmo conta: “nunca estudei o Monteiro Lobato. Pela própria vida, conheço a figura do caipira tão bem quanto ele” (LEITE, 1977). O Jeca-Mazzaropi transposto para o cinema não tem mais os exageros de Genésio Arruda, no entanto havia no ator Mazzaropi a preocupação de preservar a empatia com o público, de “defender a situação humana sem perder o resultado cômico”. (SILVEIRA, 19681, p. 30) O próprio Mazzaropi explica o teor de seu trabalho: “Falo a linguagem do povo porque sou caipira igual. O público gosta de bastante sinceridade na representação. [...] Sempre me preocupei com o caboclo, o caipira, que foi mudando seu temperamento, na medida que a sociedade entrava na onda do desenvolvimento”.¹⁰

A estréia de Mazzaropi no cinema deveu-se a um projeto de Abílio Pereira de Almeida, diretor de filmes da Vera Cruz. Abílio tencionava produzir filmes mais baratos e que tivessem alto índice de popularidade no Brasil, assim nos informa Barsalini (2002, p. 48). Ele queria alguém em São Paulo que pudesse também tornar um ícone popular, já que no Rio de Janeiro havia a dupla Grande Otelo e Oscarito. Mazzaropi foi o escolhido nos testes, pois já tinha um personagem construído através de sua experiência de teatro e que se encaixava no perfil do protagonista de *Sai da Frente* (1951), texto escrito por Abílio Pereira de Almeida.

⁹ “O Brasil é o meu Públíco”. Entrevista Mazzaropi. **Revista Veja**, 28/01/1970. Por Armando Salem. In Minha História. Disponível em: www.museumazzaropi.com.br.

¹⁰ “O Jeca Contra o Tubarão”. Depoimento exclusivo a Caco Barcelos. **Jornal Movimento**, 5/4/1976. In Sucesso e Crítica. Disponível em: www.museumazzaropi.com.br.

Mazzaropi iniciou, portanto, sua carreira cinematográfica em 1951, na Companhia Vera Cruz, permanecendo nesta companhia por 3 anos e foi protagonista de três filmes: **Sai da Frente** (1951); **Nadando em Dinheiro** (1952) e **Candinho** (1953). Foi na Vera Cruz que Mazzaropi aprendeu de que forma se montava uma boa narrativa fílmica (BARSALINI, 2002, p. 47).

As produções cariocas – **Fuzileiro do Amor** (1956); **O Noivo da Girafa** (1959); **Chico Fumaça** (1958) – segundo Barsalini, proporcionaram a Mazzaropi a noção de “improvisto” no cinema, com o fito de baratear o custo de um filme. É que no modo de fazer cinema dos cariocas havia a tradição do improviso, elemento diferenciador em relação à maneira dos paulistas. Em 1958 Mazzaropi funda a Produções Amácio Mazzaropi – PAM Filmes. O objetivo era produzir seus próprios filmes e distribuí-los. Controlava todo o processo de produção e venda, bem como a formulação do argumento e do roteiro, a contratação de equipe técnica, de atores e diretores. Também fiscalizava a bilheteria das casas de projeção, através do trabalho de funcionários de sua própria distribuidora (idem, p. 46).

Enfim, controlava todo o processo de realização da narrativa, seguindo a tradição dos grandes comediantes como Buster Keaton e Charles Chaplin, que para ficarem independentes, montaram a própria produtora.

Na década de 70, Mazzaropi conquistara um público fiel de três milhões e meio de espectadores, ganhando altíssimo nível de popularidade. Segundo Barsalini (idem), este sucesso e popularidade despertam a ira de alguns críticos do cinema que na época estariam comprometidos com produções fundamentadas em leituras eruditas sobre a sociedade, bem como sobre os modos de construção de narrativas fílmicas.

O cinema de Mazzaropi entusiasmou multidões de Norte a Sul do país dos anos 50 aos 80. Mesmo tendo atuado e/ou dirigido e produzido trinta e dois filmes, encontra-se pouquíssimo material bibliográfico acerca desta vasta obra. A crítica cinematográfica da época desprezava suas comédias, considerando-as canhestras, alienantes e retrógradas. E só muito recentemente pesquisadores acadêmicos têm se detido mais longamente sobre sua obra. No geral, são ensaios curtos e de difícil localização.

No que diz respeito a trabalhos de cunho mais acadêmico que focalizaram a obra de Mazzaropi, nos deteremos aqui em alguns que por nós foram localizados e que serão considerados em suas teses fundamentais, utilizando para tanto uma apresentação em ordem

cronológica de publicação. O objetivo aqui, portanto, é mostrar, não de forma exaustiva, um pequeno debate entre os autores consultados ao longo desta pesquisa.

Em um dos Módulos da *História do Cinema Brasileiro* organizado por Fernão Ramos (1990)¹¹, Afrânio Mendes Catani assina o texto intitulado “A Aventura Industrial e o Cinema Paulista (1930-1955)”. Ao final das considerações sobre esta “aventura”, Catani dedica um Anexo a Mazzaropi – “Amácio Mazzaropi: 30 anos de presença no cinema brasileiro”. Ao longo de três laudas Catani discorre sobre alguns aspectos da biografia do cineasta, dados de sua atuação profissional, uma pequena menção sobre o tipo de linguagem cinematográfica que Mazzaropi utiliza, além da visão de dois autores sobre o trabalho de Mazzaropi.

Catani mostra um Mazzaropi que, já aos 15 anos faria o papel de caipira em “cortinas cômicas” nos intervalos de apresentação de um faquir, do qual era ajudante, em espetáculo ambulante. Depois de algum sucesso consegue criar sua própria companhia: o Pavilhão Mazzaropi. Ganhando notabilidade, dos pavilhões passa para o rádio e do rádio à televisão. Nota-se que, em relação ao cinema, Mazzaropi foi descoberto por acaso. Catani explica este fato contando que:

No início da década de 1950, Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, sentados junto ao balcão do Nick Bar, tomam seus drinques habituais e assistem a um programa de televisão em que se destaca a figura de um cômico. Ali, num diálogo curto, decidem convidá-lo para trabalhar na Vera Cruz (CATANI, 1990, p. 290).

Os três primeiros filmes, portanto, na Vera Cruz em que Mazzaropi atuou com total sucesso de bilheteria foram: **Sai da Frente** (1952), **Nadando em Dinheiro** (1953) e **Candinho** (1954) (idem, p. 291).

Em relação ao seu desenvolvimento no cinema, Catani (idem, p. 291) observa que foi praticamente a partir de **Jeca Tatu** (1959), produzido e interpretado por ele mesmo, que Mazzaropi “faz coincidir o caipirismo essencial ao seu tipo cômico com o personagem-estereótipo imaginado por Lobato”. No que diz respeito ao tipo criado por Mazzaropi, Catani nos mostra a opinião que Paulo Emílio Salles Gomes tem dele: “o segredo de sua permanência anos a fio é a antiguidade; ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós”. Já em relação ao tipo do público de Mazzaropi, o autor em questão registra a opinião do professor e pesquisador Nuno César Abreu para quem este público seria formado por aquelas pessoas que teriam migrado, entre as décadas de 1950 e 1960, para as grandes

¹¹ Este livro está estruturado em sete módulos, cada um corresponde a um período significativo da história do cinema brasileiro.

cidades. O surto modernizante teria, portanto, feito o rural surgir “como imagem do atrasado”. Mazzaropi, segundo o autor mencionado por Catani, teria levado a este público uma “identificação pelo avesso”. Citando Nuno César Abreu, “todos se sentem mais modernos, mais urbanos, procurando ver através do Jeca a sua própria modernidade” (*apud* CATANI, 1990, p. 292).

Esta perspectiva nos parece um tanto quanto etnocêntrica na medida em que, ao tomar a oposição entre o rural e o urbano, Nuno César Abreu advoga uma posição nostálgica e saudosista do rural, como algo que vai ficando no passado enquanto surge uma outridade mais positivada. Uma visão evolucionista subsidiada por um enfoque canhestramente sociológico. Catani também não fica muito longe desta perspectiva quando afirma que Mazzaropi “sempre utilizou a linguagem cinematográfica da forma mais primitiva”, sem explicar o que quis dizer com esta afirmação, deixando entrever uma suposta falta de intelectualismo nas produções de Mazzaropi, já que este não dialogava com os teóricos do cinema. Resultado disto é a sua opinião de que o cinema de Mazzaropi seria “ingênuo e prosaico” (CATANI, 1990, p. 292).

Eva Paulino Bueno (1999) em seu livro *O artista do povo: Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil* estuda a obra do ator, diretor e produtor cinematográfico Amácio Mazzaropi (1927-1981) situando seu trabalho no contexto do cinema brasileiro. Ela mostra em sua pesquisa que a obra de Mazzaropi, como “prática cultural”, pode ser vista, em termos teóricos, como “contestação da indústria hegemônica do cinema no Brasil”. Ela evidencia o fato da representação dos caipiras ser uma leitura específica da cultura feita por Mazzaropi, mas que não deixa de constituir-se em porta-voz de muitos de seus traços culturais. Seus filmes são para ela um “espaço crítico”, diante do qual os caipiras se envolvem em um duplo exercício: saudade do passado ou, deste distanciados, poderem rir das artimanhas de seus personagens. Como ela mesma afirma, “quando se estudam os filmes de Mazzaropi, o que realmente importa é sua localização econômica, educacional e regional referente ao público brasileiro” (BUENO, 1999, p. XII).

No que tange ao aspecto formal dos filmes de Mazzaropi, Eva Bueno detecta neles uma mistura de fronteiras entre cultura de massa, cultura popular e cultura tradicional, além de vê-los basearem-se em material folclórico de várias origens; como metacomentários sobre fenômenos da cultura popular da época – desfiles de beleza, o cangaço, filmes de sucesso internacional, filmes pornográficos, telenovelas brasileiras.

Tecnicamente falando, para a autora, os filmes são desiguais. Alguns são mais cuidadosamente elaborados¹², outros já apresentam lacunas no enredo, na iluminação e na representação dramática¹³. Ela esclarece estes fatos chamando a atenção para a questão da “pressa” para terminar um filme até certa data “para participar da pré-estreia no Cine Art Palácio em São Paulo” (BUENO, 1999, p. XIII).

Eva Bueno classifica os 32 filmes de Mazzaropi em fases. Considera como filmes da primeira fase os pré-1958 nos quais Mazzaropi foi o ator principal, além de terem sido escritos e dirigidos por pessoas diferentes¹⁴. Segundo a autora, nesta fase de Mazzaropi como ator ele tem a oportunidade de aprender a arte de fazer cinema além de ser “um ensaio para o desenvolvimento do personagem que mais tarde seria sua marca registrada: o caipira denominado Jeca” (BUENO, 1999, p.15). É interessante observar que a autora admite que o caipira se encontre “latente” em cada personagem representado por Mazzaropi.

A segunda fase para a autora começa em 1958 com a fundação da PAM Filmes. Esta estende-se até o último filme de Mazzaropi, **O Jeca e a Égua Milagrosa** (1979), e é constituída pelos filmes produzidos de 1958 a 1963¹⁵ com temas relacionados à reconstrução do drama que milhares de brasileiros do interior vivem para se localizar no complexo universo de mudanças morais, espirituais, emocionais e culturais advindas do processo de modernização do país. Para a autora o personagem mais importante desta fase é Jeca Tatu, e observa que a partir de sua representação fílmica, a imagem de Mazzaropi foi para sempre fixada na figura do caipira (BUENO, 1999).

Tomado como um todo, o trabalho de Eva Bueno abrange a análise de toda a obra de Mazzaropi. A perspectiva de análise que adota no enfoque de seus filmes perscruta intricados problemas sociais, históricos, políticos, econômicos, lingüísticos e simbólicos relacionados aos processos de transformação do país, sua leitura é feita a partir da ótica cinematográfica, de uma produção que se estende por três décadas (1951 a 1979).

¹² **Candinho** (1953); **Jeca Tatu** (1959); **Casinha Pequenina** (1962); **Jeca e a Égua Milagrosa** (1980).

¹³ **O Puritano da Rua Augusta** (1965); **Jeca e a Freira** (1967); **Jecão, um Fofoqueiro no Céu** (1977).

¹⁴ Os filmes desta primeira fase que a autora classifica são: **Sai da Frente** (1952); **Nadando em Dinheiro** (1952); **Candinho** (1953); **A Carrocinha** (1955); **O Gato de Madame** (1956); **Fuzileiro do Amor** (1956); **O Noivo da Girafa** (1957); **Chico Fumaça** (1958).

¹⁵ Os filmes considerados são: **Chofer de Praça** (1958); **Jeca Tatu** (1959); **As Aventuras de Pedro Malasartes** (1960); **Zé do Periquito** (1960); **Tristeza do Jeca** (1961); **O Vendedor de Linguiça** (1962); **O Lamparina** (1963) (BUENO, 1999, p. 19).

Em um primeiro momento, Eva Bueno discute problemas de classe, cultura e nação, enredando o conjunto dos filmes de Mazzaropi nas malhas da história do cinema brasileiro e nas discussões sobre identidade nacional. No que tange ao lugar do trabalho de Mazzaropi na história do cinema brasileiro, a sua posição frente a esta perspectiva é considerada como um “esforço” para provar que a obra cinematográfica de Mazzaropi, bem como a daqueles que não pertencem às elites intelectuais e nem participam de festivais internacionais de cinema, precisa ser estudada e, principalmente, forçar uma abertura do cânone do cinema brasileiro cuja crítica tem se concentrado nos trabalhos de outros diretores, especificamente daqueles do *Cinema Novo*. Neste sentido é bom frisar que a autora percebe a inevitabilidade de se ter que determinar o que se considera cinema brasileiro no Brasil e o que é considerado cinema brasileiro para outros países¹⁶, pois só assim se pode “compreender as razões da indiferença dos críticos canônicos ao trabalho de Mazzaropi” (BUENO, 1999, p. 3).

Um dos indícios desta indiferença é mostrado por Bueno ao apontar para a forma como o país foi colonizado, situando neste processo a formação das cidades fundadas na área litorânea e, consequentemente, a sua constituição como centros políticos, econômicos e culturais do país. Ora, nestes centros se forma também uma elite intelectual e “tudo o que se passava nas outras regiões do país havia de ser avaliado pelo escrutínio da elite encarregada de rotular os bens culturais” (idem, p. 3). Além do que, embora o enredo de todos os filmes de Mazzaropi mostre de forma complexa problemas estruturais advindos dos padrões de relações sociais constituintes da formação de nossa cultura e sociedade, ele os trata de forma cômica, acusando as formas espúrias, excludentes e ideológicas desta estruturação, usando os expedientes da sátira e da ironia cuja única finalidade era fazer rir a platéia. Esta forma incomum de tratar de “assuntos sérios” contrasta gritantemente com os filmes do *Cinema Novo*, cuja “finalidade é provocar reflexão e não gargalhadas” (idem, p. 5).

É interessante notar que o movimento chamado *Cinema Novo* começou a produzir filmes na mesma época em que Mazzaropi iniciou sua carreira. E, tanto as produções do grupo do *Cinema Novo* e o trabalho de Mazzaropi, constituem exemplos da tentativa de representar o país, sua história, seu povo e suas lutas. Portanto, do seio de um Brasil submetido a mudanças profundas – distribuição demográfica; crescimento urbano com a

¹⁶ Sobre este fato Eva Bueno nota a “dificuldade de apresentar os assuntos desenvolvidos nos filmes de Mazzaropi ao público internacional, cujo conhecimento do cinema brasileiro é, no máximo, restrito aos filmes produzidos pelos membros do grupo do *Cinema Novo*” (BUENO, 1999, p. 6).

chegada de elementos da zona rural; ausência de políticas de reforma agrária – emergem dois sistemas de representação do país de cunho cinematográfico.

Para Mazzaropi e os diretores do *Cinema Novo*, a diferença estava em decidir o que o Brasil era e como mostra-lo do melhor modo possível no contexto de todas essas transformações. A diferença, portanto, está em como Mazzaropi e os diretores do *Cinema Novo* usavam o material disponível (BUENO, 1999, p. 10).

No que tange a esta última questão, a obra de Mazzaropi é vista pela autora como “parte integrante da construção ideológica do Brasil” e seu trabalho “dramatiza uma luta complexa para fornecer uma leitura alternativa sobre o país” (idem, p. 28). E se usa um personagem caipira, ele funciona como unificador que analisa e comenta todas as questões que ocorrem no espaço nacional. “O caipira tece sua vida pela história brasileira e, de modo especial, pelas manifestações da cultura popular brasileira” (idem, p. 22). Portanto, é através deste rosto complexo, o da cultura popular, que a autora entende o rosto que os filmes de Mazzaropi querem representar do Brasil.

O universo dos primeiros filmes de Mazzaropi, dirigidos e escritos por pessoas diferentes e nos quais ele aparece como ator, é enfocado pela autora em questão a partir daquilo que eles têm em comum, ou seja, terem sido produzidos entre 1951 e 1957 e, por isto, serem porta-vozes das profundas transformações que passava o país e com elas as grandes metamorfoses, o que a autora chama de “dores de crescimento”. A autora detecta que esses filmes seguem um esquema coerente ao discutirem as dificuldades “do herói pego no meio de duas realidades opostas: o mundo animal e o mecânico, o mundo urbano e o rural e, muitas vezes, o mundo masculino e o feminino” (BUENO, 1999, p. 33). Em seu conjunto os filmes trabalham muito com cenas de transformação cujo sentido sêmico, segundo a autora, no que diz respeito, por exemplo, à presença de animais e de objetos mecânicos, “sinaliza a difundida preocupação com a chegada vagarosa, mas inexorável da tecnologia ao país” (idem).

Os personagens são vistos nestes filmes como que vivendo uma “crise fronteiriça”, ou seja, colocados na fronteira das transformações, daí porque as “metamorfoses”. Ora, então é apreendida a idéia de que as fronteiras entre o homem, o animal e a máquina são tênues e, por isso, não é de todo estranho acompanhar a trajetória de um cão chamado *Coroné* em **Sai da Frente** (1952), no início latindo na cabine de um caminhão; “mais tarde tornar-se motorista de caminhão e, finalmente, ‘marido traído’ cuja ‘esposa’, Clarinha, tem filhotes de outro cão”. O que é importante para o nosso propósito ressaltar, nesta análise empreendida por Bueno acerca desses filmes do início da carreira de Mazzaropi, são as questões que eles evocam para a compreensão da identidade brasileira. A este respeito a autora aponta para o caráter

“grotesco” daquelas “metamorfoses” presentes nos entrechos desses filmes que, segundo ela, parecem revelar, justamente, “a dimensão grotesca física e política do corpo” (BUENO, 1999, p. 68)¹⁷.

Este mesmo nível de reflexão é encontrado quando a autora discute a maneira como Mazzaropi apresenta o corpo humano em seus filmes. Ela mostra como o corpo masculino e feminino tem relacionamento de igualdade com, no caso do masculino, outro ser humano, ou um animal, ou uma máquina ou um espírito e, no caso do feminino, com os espíritos e os animais.

E é neste sentido que aponta para a dimensão grotesca da representação do corpo nos filmes de Mazzaropi, tomando a concepção descrita por Bakthin acerca do “grotesco arcaico”, ou seja, “aquele que jamais está acabado, um corpo sempre em via de ser transformado, a ligação na cadeia de desenvolvimento genético, ou melhor, duas ligações mostradas no lugar preciso onde se penetram” (*apud* BUENO, 1999, p. 174). A autora evidencia este fenômeno em filmes como **Sai da Frente** (1951), Isidoro, um motorista de caminhão, tem aspectos comuns com seu cão *Coroné* e com o caminhão *Anastácio*; **O Jeca e a Égua Milagrosa** (1980) a mulher de Jeca reencarna no corpo de uma égua branca; em **Candinho** (1953) há uma ligação com o Jumento, com o qual ele conversa; em **O Noivo da Girafa** (1956) ocorre uma confusão entre o sangue humano e o sangue de um chimpanzé.

Outro enfoque tomado à obra de Mazzaropi, pela autora, diz respeito a como a história (ou suas versões) está incorporada em seus filmes¹⁸. Sobre isto ela adverte que, nesses filmes, a história não participa de nenhum discurso histórico oficial, mesmo porque, como ela mesma afirma, “Mazzaropi jamais pretendeu fazer filmes históricos” (BUENO, 1999, p. 105). Portanto, o interesse de Eva Bueno pela perspectiva histórica é tão somente para “discutir as maneiras e as formas pelas quais Mazzaropi apresenta a história passada e presente do Brasil e analisar como, através dessa apresentação, ele faz comentários políticos que são, ao mesmo tempo, mordazes e satíricos e, às vezes, mais humanos e conciliatórios” (idem, p.108). Afinal, como ela mesma afirma, a história não é ciência, mas uma arte interpretativa.

¹⁷ Eva Bueno utiliza-se da concepção de grotesco tomada a Bakthin segundo a qual “um corpo em processo de se desenvolver jamais é completo: ele é continuamente construído, além de construir e criar outro corpo” (1984 *apud* BUENO, 1999, p. 68). Daí porque ela mesma afirmar que “os personagens de Mazzaropi, assim como o brasileiro e a língua portuguesa, se defrontam com o novo, o difícil e o complicado. A mudança é inevitável” (BUENO, 1999, p. 69).

¹⁸ Os filmes que autora toma para mostrar este enfoque são: **Candinho** (1953); **Casinha Pequenina** (1962); **O Lamparina** (1963); **O Puritano da Rua Augusta** (1965); **Jeca e a Égua Milagrosa** (1980).

A forma como “as histórias” são incorporadas nos filmes, sendo estes tomados como “obras de arte”, é vista pela autora como “exercício de utopia”, uma vez que contêm críticas implícitas à sociedade brasileira e principalmente sugestões para torná-la mais suportável. Além do que a concepção de utopia estaria no nível das

tentativas feitas pelo artista para reafirmar, no mínimo, uma perspectiva jocosa das coisas que não podem ser mudadas, além de alguma esperança de solução. No pseudorealismo das cenas, nas piadas e nas situações melodramáticas, parece que o texto cinematográfico joga possibilidades, reparações e soluções (BUENO, 1999, p. 106).

A característica unificadora dos filmes tomados para análise da história, estaria no ponto de vista que é identificado pela autora, ou seja, o do homem rural ou do caipira. Assim, a noção de Brasil estaria filtrada na população caipira e se daria pelos mecanismos da transmissão oral, “misturas de fatos hodiernos e crenças folclóricas mais antigas” (idem).

A história, portanto, nos filmes de Mazzaropi, é vista pela autora como misturada aos mitos e às concepções populares sobre figuras históricas. Mas é preciso não esquecer que Jeca, seu personagem principal, por causa do seu tipo físico e seu caráter, não personifica a figura heróica tradicional. Pelo contrário, a autora detecta em sua figura o “anti-herói”, pois seu heroísmo é “accidental, além do que lembra que seus filmes são comédias. Mas por serem comédias e terem como finalidade o riso, não significa que não se envolvam com problemas sérios. Para justificar essa perspectiva, a autora busca em Bakthin, em seu estudo sobre o período medieval, uma concepção do riso que entende estar presente no universo mazzaropiano e que desmistifica a idéia que comumente se tem do riso como algo inconseqüente, ou seja, o fato de o riso ser “a derrota do poder divino e humano, dos mandamentos autoritários e das proibições” (*apud* BUENO, 1999, p.108).

Outra faceta do universo mazzaropiano detectada por Eva Bueno nesse seu livro em questão, diz respeito ao tipo da maioria dos personagens representados por Mazzaropi. Como percebe que as trajetórias desses personagens estão envoltas em ações absurdas e que sempre se confrontam com situações das quais não têm controle, seu poder de resistência não se encontraria na força física “mas na capacidade de se adaptar às circunstâncias enquanto aprendem como ganhar controle e conseguirem manter sua identidade social e cultural” (idem, p. 144). Neste sentido ela afirma que os personagens representados por Mazzaropi podem ser comparados aos “malandros”; ou ainda que “talvez” possam ser considerados “um híbrido entre o malandro e o herói pícaro, sempre em movimento, sempre usando a esperteza para conseguirem o que necessitam para sobreviver e prosperar” (idem, p. 144). É bom

lembra que, para a autora, a função do pícaro seria oferecer uma forma de catarse à audiência quando ele “atingisse o objetivo de suas aventuras, ou seja, uma melhor posição social” (idem, p. 112).

Queremos salientar aqui acerca da caracterização que a autora faz dos personagens representados por Mazzaropi no que diz respeito à sua aproximação com o “malandro” e o “herói pícaro”. Embora ela aventure tal possibilidade, não desenvolve esse ponto de vista, mesmo porque não é esse o seu objetivo. Ela encontra esse viés ao discutir sobre como a história (ou suas versões) está incorporada nos filmes de Mazzaropi e, neste sentido, se deparar com o seu tipo de herói é inevitável. Portanto, este viés da história nos filmes de Mazzaropi e as trajetórias de seus personagens são tomados por ela como versões metafóricas do contexto sociológico em que os filmes foram produzidos. E se a autora percebe que as “histórias” são incorporadas nos filmes como “exercícios de utopia”, por nossa parte vemos essa dimensão como resistência cultural nos moldes do quixotismo. Neste sentido, afirmamos aqui que o nosso viés toma outra perspectiva, embora discuta elementos semelhantes, ou seja, nossa perspectiva toma o cinema como espaço imaginário e os filmes de Mazzaropi como um sistema de imagens que se funda nos domínios do sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, em cujo universo perambula um neopícaro-quixote carnavaлизando, através do riso, da sátira, da ironia e do grotesco, as injunções de uma estrutura de transformações como uma forma de resistência cultural.

Uma outra obra de cunho acadêmico por nós consultada, é a *Revista Ângulo* – Caderno do Centro Cultural Teresa D’Ávila, Lorena, São Paulo, no seu n. 82/83, de janeiro/junho de 2000, que publicou um “Especial Mazzaropi”. No seu editorial, “Mazzaropi: a alma viva da gargalhada”, Olga de Sá explica o objetivo da Revista que é possibilitar um “ângulo de visão e percepção do mundo, das coisas brasileiras e do Vale do Paraíba”. É sob este ângulo que se encaixa a figura de Mazzaropi. Os editores pesquisam e encontram pouquíssimo material bibliográfico, e raríssimos estudos críticos, difíceis de situar e obter. Portanto, o número especial da Revista se justifica como uma das poucas contribuições de teor acadêmico que tratam da obra, sob diferentes pontos de vista, e resgata a importância do tipo que Mazzaropi criou no imaginário brasileiro. Um corpo de autores significativos contribui na Revista, como Mauro Alice, que foi editor de muitos filmes de Mazzaropi, Olga Rodrigues Nunes de Souza, Glauco Barsalini e Cláudio Marques, que lidam com sua obra, em Taubaté.

No seu artigo, na referida revista, “Mazzaropi: uma memória virtual”, Cláudio Marques, bacharel em Comunicação e consultor do Museu Mazzaropi, em Taubaté – SP, fala

sobre o que tem sido feito pela memória de Mazzaropi. Se a memória de Mazzaropi é cultivada em seu museu, no entanto anda virtualmente viva pelo país, através de jornais e revistas, na lembrança das pessoas que a conheceram de perto, e latente no público que continua vendo seus filmes, para não dizer, no entanto, da “rara e rasa” literatura sobre Mazzaropi e das poucas pesquisas e análises atuais. Cláudio Marques informa sobre o funcionamento do Museu e o que dispõe de acervo, enfatizando a dedicação do museu às questões relativas à preservação, pesquisa, documentação e, sobretudo, à comunicação e divulgação. É sob este foco que o autor resgata a memória de Mazzaropi, reconhecendo nele uma das mais fortes presenças do pensamento e da ação pelo cinema brasileiro independente. Sendo que era o que fazia, ou seja, cinema independente, com verbas próprias, Mazzaropi, muitas vezes incompreendido, ganhara fama de pão-duro. No entanto, reitera o autor, uma inquietação que era dele, continua sendo nossa, a de “descobrir as condições de liberdade de produção cultural em nosso país, principalmente nas artes-visuais, ditas industriais, como o cinema, a TV e mesmo a *Internet*” (REVISTA ÂNGULO, 2000, p. 4).

Olga Rodrigues Nunes de Souza, coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade de Taubaté, no seu artigo “De São Paulo para a Roça: o caminho inverso do caipira de Mazzaropi” (idem, p. 9), revela a trajetória artística de Mazzaropi, mostrando como ele fizera o caminho inverso da maioria dos migrantes que procurava na cidade a negação do atraso. Mazzaropi é visto como aquele que escolhe o caminho “da cidade para a roça”, na medida em que opta também pelo caminho do “Jeca”. Conta como se torna um ator-empresário cinematográfico bem sucedido que compreendeu o sistema de produção-distribuição-exibição, atuando diretamente sobre ele. Neste artigo, Mazzaropi pode ser visto desde seu nascimento; os primeiros contatos com o teatro popular; a formação do “Pavilhão Mazzaropi” em 1935; sua estréia no rádio, em 1946; sua atuação na Televisão, que acontece em 1950, sendo o primeiro humorista a ser televisionado em nosso país; sua atuação no cinema, que começa em 1951, a convite de Abílio Pereira de Almeida para um teste na Companhia Vera Cruz. Na sua memória cinematográfica, nos mostra a produção dos seus 32 filmes. Assim, compõe o caminho de Mazzaropi – Pavilhão, teatro, rádio, televisão e cinema – seus percalços e conquistas, como aquele que conseguiu materializar no imaginário brasileiro uma representação sobre o homem do campo, “indolente, simples, conformado, mas, também astucioso, manhoso, valente e principalmente vitorioso” (idem, p. 39).

Glauco Barsalini também colabora com um artigo na revista em questão, “O Cinema Nacional e Amácio Mazzaropi”, no qual mostra Mazzaropi como um importante componente do cinema clássico nacional. Intenta explicar o estilo fundado pela Escola de Narrativa Clássica, uma vez que ela é a base da produção de Mazzaropi. Este estilo, ou seja, o cinema clássico, teria por objetivo “gerar emoção na espectador [...] de modo que o mesmo passe a viver o filme como se estivesse dentro da história” (idem, p. 54). Esclarece que este efeito é conseguido através da utilização de uma série de técnicas. Se no Brasil, a partir de meados da década de 1920, queria-se produzir cinema adotando o ritmo industrial do modo de produção de *Hollywood*, a chanchada nasceria como um estilo muito brasileiro de se fazer cinema clássico, uma vez que a produção à lá *Hollywood* esbarra com a falta de produtos tecnológicos compatíveis com essa produção, bem como com a falta de quadro humano qualificado. A chanchada torna-se, então, uma caricatura do cinema de *Hollywood*, tornando-se essencialmente musical e cômico. E as primeiras produções de que participam Mazzaropi enquadram-se no que se entende por chanchada. Segundo Barsalini, seriam os filmes; **Sai da Frente** (1951); **O Gato de Madame** (1954); **A Carrocinha** (1955); **O Fuzileiro do Amor** (1955); **O Noivo da Girafa** (1956); e **Chico Fumaça** (1956). O autor discute sobre o enredo destes filmes, mostrando a presença, em suas estruturas narrativas, dos elementos da chanchada.

Mas o que o artigo ressalta, é que Mazzaropi está além de ser apenas um protagonista de chanchadas. “A personagem que criou faz uma crítica histórica e social que extrapola o enfoque ideológico correspondente ao da média burguesia” (REVISTA ÂNGULO, 2000, p. 60). E este vai ser percebido nos filmes produzidos por ele mesmo por meio da PAM Filmes Produção Amácio Mazzaropi, a partir de 1958. Nestes filmes, as histórias retomam a temática da oposição entre o rural e o urbano, o Jeca é um “bravo herói, humano e sentimental” cuja moral é a “operária, a campesina”, representando a resistência de uma cultura que não se dobra à lógica do mercado de consumo.

Em mais um artigo da “Revista Ângulo”, também com enfoque acadêmico, “Lobato e Mazzaropi: um confronto”, o autor, Luzimar Goulart Gouvêa, mestrandando em teoria literária pela UNICAMP, confronta a representação do caipira na obra de Lobato e na de Mazzaropi. Adotando uma perspectiva comparativista, o autor chama a atenção para a acuidade necessária quando se compara obras pertencentes a códigos estéticos diferentes. Neste sentido, lembra que, ao contrário da poética literária, a palavra não compõe o específico fílmico, ou seja, a poética fílmica é composta de elementos não lingüísticos. Portanto, em

qualquer captação filmica, diferentes e variados elementos concorrem para a significação de um todo.

Para o autor, a figura do Jeca Tatú de Lobato, seria um exemplo de representação que ganha estatuto de verdade. Embora as representações literárias “recriem” o real, o que favorece a assunção da representação como verdade seria o “Imaginário”. E se Lobato é o criador do Jeca, Mazzaropi seria o seu “aperfeiçoador” ou “corretor” (idem, p. 71).

Para mostrar a imagem equivocada que a escritura de Lobato fabrica do caipira – “uma qualidade negativa”; “inadaptável à civilização”; “piolho da terra”; “parasita”; “fazedor de sapezeiros” etc. (idem, p. 75) – o autor caracteriza a cultura caipira e suas principais instituições através de uma perspectiva sócio-histórica que remonta à formação da sociedade brasileira. Aí ele descobre na imagem lobatiana a imagem de sua classe social, e, por isso, uma imagem “atribuída”. O autor categoriza esta imagem como “cooptação”; “exercício fascista”; um “roubo”.

Mazzaropi também encarna o caipira, só que, na visão de Gouvêa, ele traz uma nova representação deste e do seu lugar na sociedade brasileira. Segundo o autor, “o arejamento da visão do caipira acontece justamente porque Mazzaropi buscará uma saída na própria cultura brasileira” (idem, p. 76). Assim, o Jeca de Mazzaropi é posto na filiação da tradição de “malandragem”. E, para Gouvêa, buscando em Antônio Cândido a “dialética da malandragem, a malandragem do Jeca revolve-se “pela recuperação de sua voz”. Portanto, o Jeca de Mazzaropi, é visto pelo autor, como “malandro – caipira resistente”.

Em “O Bernard Show do Tucuruvi”, Olga de Sá (2000, p.76) faz uma leitura semiótica da filmografia de Mazzaropi, mostrando como o seu “Jeca” contribui para a crítica social, e como Mazzaropi, através do riso, leva a seu público uma consciência política “disfarçada em resignação”, mas que a figura do caipira sustenta e dinamiza.

A autora efetua sua reflexão buscando, nas várias “situações de linguagem” significativas, os elementos que revelam a base da visão de mundo de seu caipira e sua filosofia. Neste sentido, recai sobre sua análise considerações acerca dos cenários e como aparecem neles bichos e coisas brasileiras; da expressão facial da personagem de Mazzaropi e o que ela mostra; do jogo com as palavras e a fabricação de um discurso com duplo sentido; das cantigas e a recuperação de nossas canções; das danças mostrando coisas próprias do folclore brasileiro; dos enredos e seus esquemas simplistas.

Analisa também o Mazzaropi humorista e o significado, em sua filmografia, do humor e do riso enquanto elementos da sátira e da ironia. Estas figuras de linguagem estariam a serviço de uma filosofia básica, que serve de chão ideológico às atitudes do próprio Jeca. A autora lembra que o humorista é um “observador das fragilidades humanas”, e que Mazzaropi, por meio do riso, “veicula valores que o povão aplaude e considera: esperteza e honestidade, modismo ‘de boca’ e ternura, valentia e acomodação, preguiça e liderança, gula e despreendimento ou austeridade” (idem, p. 85). Em sendo assim, o riso provocado pelo humor, estaria fazendo uma “crítica social, pelo avesso”. Daí a autora descobrir que na “filosofia caipira há lugar para o malandro, mas não para o manhoso e o hipócrita”. E é como “malandro” que a autora instaura o Jeca do Mazzaropi, na tradição de Macunaíma: “não trabalha e vive cansado; não luta, outros lutam por ele” (2000, p. 78).

Célia Aparecida Ferreira Tolentino no seu livro *O Rural no Cinema Brasileiro* (TOLENTINO, 2001), desenvolve um estudo no qual discute os aspectos rurais da cultura brasileira segundo a abordagem realizada pelo cinema nacional das décadas de 1950 a 1960. O escopo de seu estudo leva à percepção de que “o rural pode ser a nossa mais profunda brasiliade, ou nosso atraso, ou nossa reserva de purismo, mas será sempre uma espécie de outro, distante daquele que fala, mesmo quando no discurso à primeira vista venha considerado como tal ‘país rural’” (idem, p. 11). A autora esclarece que escolheu examinar as décadas de 1950 e 1960 por ser um período histórico em que se assiste a transição do Brasil rural para o Brasil urbano e do agrário exclusivo para a primazia econômico-industrial. Portanto, para a autora, o cinema destas décadas adota uma “forma de abordagem que afirma um rural que não é, para poder, da melhor maneira possível, diferenciá-lo daquele que fala – e daquele que a ele assiste” (idem, p.12).

Do ponto de vista teórico e metodológico, a autora toma o cinema como obra de arte no contexto histórico de sua produção e, como toda obra de arte lhe advoga a possibilidade de “realizar a síntese de seu tempo, compondo, por isso mesmo, a forma mais completa de sociologia” (idem, p.12). A obra da autora em questão, portanto, se insere na tradição da sociologia da arte. O conteúdo e a forma são vistos como coisas inseparáveis na medida em que, respectivamente, o conteúdo se instala no tema e a forma no lugar onde se define o narrador. Assim, a autora, baseada nas idéias de Frederic Jameson, toma o cinema como obra de arte que é também uma obra de cultura resultante de um tempo histórico real que cabe ao crítico “desvendar”. A autora se propõe “desvendar” como o cinema deu forma ao pensamento vigente sobre o rural nas décadas de 1950 e 1960 por meio do narrador

cinematográfico. Os filmes são tomados do ponto de vista externo, ou seja, como expressão instrumentalizada de uma determinada interpretação social sobre o mundo rural-agrário feita por um cineasta-narrador.

No que tange especificamente ao cinema de Mazzaropi, a autora dedica um capítulo da Primeira Parte de seu livro “A Década de 1950. O narrador inseguro: rural é o outro”. O referido capítulo se intitula “O caipira ou o rural como quantidade negativa”. Embora leve em consideração certas características dos tipos que Mazzaropi interpretara em momentos distintos de sua carreira, a autora se detém mais especificamente em dois de seus filmes para proceder às suas análises, ou seja, **Candinho** (1953) produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz e **Jeca Tatu** (1959) produzido pela PAM Filmes (Produções Amacio Mazzaropi). A partir de detalhes acerca destes dois filmes a autora intenta nos fazer perceber a visão que o cineasta-narrador Mazzaropi constrói sobre o mundo rural-agrário. Do ponto de vista do cinema, para a autora, Mazzaropi usa de forma ilimitada uma mistura de gêneros cinematográficos: a comédia, a trama policial e o romance (TOLENTINO, 2001 p. 118).

Ao levar em consideração a obra de Mazzaropi como um todo, a autora distingue dois tipos representados por ele e que correspondem, também, a duas fases distintas: sobre o tipo que representou nos primeiros filmes em que atuou na Vera Cruz, a autora afirma que “representava quase sempre um simplório e caricato homem suburbano, recém-chegado do campo ou do interior e atrapalhado com os códigos da grande cidade” (idem, p. 96). Já os tipos representados por Mazzaropi na fase da PAM Filmes, a autora afirma serem “ingênuos, atrapalhados, mas, sobretudo, daria forma ao tipo caipira, ao qual conferiria uma imagem grotesca que a partir de então se converteria numa espécie de protótipo do homem pobre rural, ou daquele que não está em dia com os códigos da modernidade” (idem). A análise que a autora faz da obra cinematográfica de Mazzaropi vai à contramão das críticas entusiásticas de sua obra. Se nestas críticas geralmente se encontra a idéia do Jeca Tatu ter levado às telas o Brasil rural, figurando como imagem e semelhança do país, para a autora o Brasil rural na cinematografia de Mazzaropi a quem ela chama “desse ator-produtor”, estaria sim presente, mas não no tipo caipira que criou. Para ela,

a condição de país rural aparece, sobretudo, onde não se pretende fazer representar: na precariedade, indisfarçável, de nossa indústria cinematográfica, na insistente e constrangedora imitação de *Hollywood* das fitas de Mazzaropi, nas coisas convocadas para oferecer contraste ao mundo do caipira como coisas urbanas, que acabam depondo contra si e demonstrando todo nosso atraso, provincianismo, colonialismo cultural e econômico (idem, p. 97).

Em um outro momento a autora afirma que Mazzaropi concebeu o filme **Jeca Tatu** (1959) baseado no caipira criado e popularizado por Monteiro Lobato. O Jeca cinematográfico de Mazzaropi estaria propondo uma trajetória semelhante àquela do Jeca Tatuzinho de Lobato que fora salvo pelo Biotônico Fontoura da doença e, consequentemente, da preguiça de trabalhar que, uma vez curado, poderia se tornar empreendedor e produtor de riqueza, saindo do atraso. Gostaria de fazer aqui um adendo sobre a trajetória do Jeca de Lobato para se entender melhor a semelhança atribuída ao Jeca de Mazzaropi. A imagem indolente e preguiçosa do caipira de Lobato se liga a questões biográficas e ideológicas da carreira do escritor de Taubaté.

Em 1911, Monteiro Lobato herda de seu avô a fazenda Buquira, para onde se muda, tornando-se fazendeiro. Em agosto de 1914, a queima de matas durante o mês inteiro fada Lobato a uma infeliz experiência como fazendeiro. Em função disto ataca o caipira, o caboclo, criticando-os pelo fato de pôr fogo nas matas. Esta crítica se dá através da publicação, neste mesmo ano, de dois artigos no jornal *Estado de São Paulo*. Trata-se de *Velha Praga e Urupês* (incluído no livro de contos com o mesmo título, de 1918). Nestes dois artigos, Lobato não soubera compreender o caboclo incendiário de Buquira, e talvez influenciado pelas teorias racistas ainda vigentes, ele identifica no caboclo uma espécie de indolência inata. (SCHWARTZ, 1995, p. 540-541) atribuída antes aos índios e aos negros. Daí descrever o caboclo como um ser feio, inerte, refratário ao progresso, indolente, “funesto parasita da terra [...], espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças” (LOBATO, 1994, p. 161). Lobato, além de descrever o caboclo, deu-lhe um nome, Jeca Tatu. Esta designação passou a representar a imagem negativa do caipira. “Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se. [...] Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe” (idem, p. 167-168).

Mas, para combater a negativa criatura de Lobato, duas denominações apareceram: a do cearense Ildefonso Albano com o seu *Mané-Chique-Chique*, corajoso e ativo, e a de Rocha Pombo com o seu *Jeca-leão* (LEITE, 1983, p. 231). Estas denominações não se popularizaram, ao contrário de Jeca Tatu, que volta e meia ressurge no cenário nacional. Embora fale de região diversa, talvez seja bom lembrar de Euclides da Cunha, para o qual “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (idem, p. 226).

No entanto, Monteiro Lobato não demora muito a mudar de posição, pois percebe que o problema não é de ordem genética, mas social. Adere a campanhas de saneamento contra a verminose que assolava a população caipira, passando a limpo o velho Jeca, agora à luz de outro contexto, o da possibilidade de mudar socialmente o caboclo: “o Jeca não é assim, está assim” (LOBATO *apud* LAJOLO, 2000, p. 54). Por isso cria, em 1924, o *Jeca Tatuzinho*, uma espécie de folhetim que narra a “história do Jeca que, curado da ancilostomose, enriquece e torna-se apóstolo da higiene e do progresso. Torna-se coronel e expande sua propriedade” (idem, p. 56). Esse folhetim tornou-se peça publicitária do Biotônico Fontoura, um produto farmacêutico. Neste sentido, Jeca Tatu passa a ser visto como vítima do sistema. Em 1947, Monteiro Lobato rebatiza o Jeca de Zé Brasil. Último livro escrito por Lobato, já mostra outra posição do escritor. Um Lobato que, após morar por mais de quatro anos nos Estados Unidos, conclui que “o problema não reside exclusivamente nos donos de terra, nem na estrutura latifundiária, mas nas relações econômicas internacionais” (SCHWARTZ, 1995, p. 541). Denuncia as condições econômicas, sociais e políticas responsáveis pela miséria e falta de ânimo dos camponeses.

O filme Jeca Tatu de Mazzaropi realmente transpõe para a tela dois universos figurados como distintos através da composição da imagem por elementos emblemáticos desses universos, qual seja, uma gleba de terra sendo arada por tratores e trabalhadores no serviço de corte da cana e em outra tomada um rancho de pau-a-pique ao pé da serra com um carro de boi com dois bois encangados. Afora maiores detalhes, a autora afirma que o filme estaria desejando estabelecer, ao contrapor estas duas tomadas, “a idéia de progresso e atraso, como duas coisas que se colocam em campos opostos” (TOLENTINO, 2001, p.101). Ora, e por que não a idéia da simultaneidade de duas alteridades fundadas em cosmologias diferentes?

Se tomarmos a perspectiva do par de opositos progresso/atraزو, como a autora defende, invariavelmente o Jeca irá incidir no campo do atraso, corroborado por sua preguiça, indelicadeza, rusticidade e bucolismo. O que queremos chamar a atenção aqui sobre esta perspectiva da autora é o seguinte: se o caipira de Mazzaropi não gosta de trabalhar, é pachorrento e parece estar solto ao langor do tempo, não é porque recusa transacionar comercialmente com a própria força de trabalho, o que traduz sociologicamente a malandragem. Mesmo porque, irônico, o próprio Jeca brada, em situações precisas, em defesa do trabalho: “Ocês não quer trabalhar, quer viver às custas do governo? Faz qui nem eu! Trabalha! (TRISTEZA DO JECA, 1961).

Está presente nos filmes de Mazzaropi o significado do trabalho enquanto fatal meio de vida, e não enquanto finalidade última da existência, mecanismo produtor do lucro. Sobre isto Antônio Cândido (2001, p. 85-87), no seu estudo sobre o caipira paulista, nos explica ao assinalar as raízes históricas da “fuga ao trabalho”. Adverte que esta fuga não deve ser considerada “vadiagem, mas desnecessidade” de trabalhar. Este fenômeno, na ótica do autor, tem suas determinantes econômicas e culturais; dentre elas está a predominância da economia de subsistência, associada à fertilidade de terras virgens. Planta-se para viver e há pouca utilização comercial do produto. Isto levaria à perpetuação da auto-suficiência, desnecessária se tornando a introdução de hábitos rigorosos de trabalho. A larga margem de lazer é um dos resultados deste sistema e que funciona como fator positivo de “equilíbrio bio-social”. A base da sociedade caipira tradicional, nos termos de Antônio Cândido, está na economia de subsistência. O processo que engendrara este tipo de economia foi determinado pelos tipos de ajustamento do grupo (bandeiras) ao meio, com a fusão entre a herança portuguesa e a do primitivo habitante da terra. A estrutura instável do nomadismo do bandeirante e do povoador permeava a combinação dos traços culturais indígenas e portugueses, daí o autor afirmar que “na habitação, na dieta, no caráter do caipira, gravou-se para sempre o provisório da aventura.” (idem, p. 37). Por isso sua casa é um *rancho*, um abrigo de palha sobre paredes de pau-a-pique. Andava-se descalço e o único calçado era a *precata*.

Considerando o mesmo filme, **Jeca Tatu** (1959), a autora afirma que ele revela um “narrador urbano que imagina um passado rural permeado por uma ética muito distinta e distante da sua”, posição esta detectada pela autora ao interpretar alguns momentos do filme nos quais, para ela, este “narrador urbano” teria colocado o Jeca “em atitudes antitéticas à de um homem rural”. Esta atitude do “narrador urbano” teria uma finalidade: “arrancar o riso e reafirmar a civilidade de quem o vê” que, para tanto, valeu-se até de “indispô-lo com o caipira que Antônio Cândido relata em *Os Parceiros do Rio Bonito*” (TOLENTINO, 2001, p.102). No nosso entender, o caipira de Mazzaropi estaria, para a autora, contrariando ou mesmo alterando o caipira sociológico de Antônio Cândido. Neste sentido julgamos que, em certos aspectos, fica difícil envolver-se com comparações desta envergadura na medida em que ambos, tanto o caipira sociológico de Antônio Cândido quanto o caipira cinematográfico de Mazzaropi são construtos de dois campos de conhecimento diferentes. Portanto, decidir pelo caráter mais heurístico do primeiro em detrimento do segundo significaria sobrepor, hierarquicamente, duas modalidades diferentes de construção narrativa que têm em comum o fato mesmo de serem construções.

A este respeito deitemos, num primeiro momento, certo olhar sobre a obra de Antônio Cândido. No Prefácio à 9^a edição de *Os Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Cândido (CÂNDIDO, 2001) esclarece alguns pontos importantes para a compreensão de sua obra. É uma obra que nasce de uma pesquisa sobre a poesia popular e como se manifesta no *cururu* paulista. Portanto, tem seu nascedouro no campo das relações entre literatura e sociedade. Ao se deparar com as diversas manifestações desta dança caipira paulista observa que as diferentes modalidades encontradas “correspondem a momentos diferentes da sociedade caipira no tempo” (2001, p. 11). Percebendo o caráter de transição pelo qual passava a sociedade caipira, resolve por alargar o conhecimento desta realidade social adotando uma outra perspectiva, ou seja, o lado da sociologia dos meios de vida do ponto de vista da análise dos processos de mudança social. Procedeu à colheita do material em algumas áreas characteristicamente caipira do estado durante os anos de 1947, 48, 49, 52, 53 e 54. Também visitou alguns municípios limítrofes com Minas, no Estado do Mato Grosso algumas áreas rurais de Cuiabá e Várzea Grande, bem como em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul.

O trabalho foi terminado em 1954 e apresentado como tese de doutoramento em Ciências Sociais à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Como explica o próprio Antônio Cândido, trata-se de uma obra que “visa a descrever um *processo* e uma *realidade humana*, características do fenômeno geral de urbanização no estado de São Paulo” (idem, p. 13). Declara as suas influências intelectuais devidas à obra de Karl Marx, a Robert Redfield, a Audrey Richards, a Claude Lévi-Strauss e a Sérgio Buarque de Holanda. Quanto ao método, afirma combinar, “mais ou menos livre” certas orientações do antropólogo – no que diz respeito a recorrência à descrição a fim de abranger *todos* os aspectos da cultura – e do sociólogo – que se vale mais de amostras representativas dos grandes números (idem, p.21).

Conforme explica o próprio autor, embora recorra à descrição dentro da tradição antropológica, adverte para o fato de não adotar a perspectiva dos “estudos de comunidade” corrente entre americanos e ingleses que engloba os diferentes aspectos de uma comunidade em uma visão sistemática e organicista. Por seu turno, procura “determinar quais as unidades mínimas de vida econômica e social, em que as relações encontram um primeiro ponto de referência”. Para isso declara tomar “um agrupamento de parceiros, como poderia ter tomado um bairro de sitiados” (idem, p.25). Então, o caipira em geral de Antônio Cândido é uma abstração metodologicamente construída e empiricamente referenciada no grupo que estudou, como atesta o próprio autor: “quando falo nos membros do grupo que estudei, estou, a cada

momento, pensando *no* caipira, em geral; e, reciprocamente, quando procuro compor esta abstração metodologicamente útil, a experiência real que a comprova é, sobretudo, a do grupo que estudei” (idem, p. 26).

Com estas considerações estamos querendo mostrar que a obra de Antônio Cândido, por ser de natureza sociológica, não se exime do fato de ter construído uma imagem do outro através de supostos metodológicos e convenções textuais. Se considerarmos o ambiente intelectual no qual estava inserido Antônio Cândido por ocasião da produção de sua obra, podemos entender sua declaração a respeito do método utilizado, e de ter buscado certas orientações do antropólogo, ou seja, a descrição “a fim de abranger todos os aspectos da cultura” (CANDIDO, 2001, p.21).

Não podemos esquecer que o conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo externo, seja sob a forma de palavra, de idéia, de teoria, e sim fruto de uma tradução/reconstrução por meio da linguagem e do pensamento. Neste sentido, não há porque impor qualquer tipo de ordenação ao outro acreditando mais na verdade do construto do que na polissemia do empírico. Em sendo a linguagem uma realidade fundante, o mesmo está presente nela. A transgressão, a metáfora, a arte, o onírico, o delírio, a incerteza, a desordem, estão em todas as expressões do conhecimento. Temos conosco que em qualquer gênero narrativo está presente um personagem-narrador que se constitui não só em “herói de uma biografia”, por ser um “sujeito no mundo” e inscrito no domínio da história, como também em “princípio ativo de uma visão” por ser uma “individualidade criadora” que inscreve, no discurso que profere, imagens e interpretações daquilo que vê (BAKTHIN, 1992).

Acreditamos, com este argumento, ter mostrado o nosso ponto de vista de que tanto a obra sociológica de Antônio Cândido quanto a cinematográfica de Mazzaropi, em sendo construções, não se prestam a comparações de caráter heurístico acerca do tipo caipira que ambos representaram. Mesmo porque, e levando em consideração o cinema de Mazzaropi, a linguagem visual, seja ela fixa (fotografia) ou animada (vídeo e cinema) também fabrica textos. Além do que não é demais lembrar, como nos relata Eva Bueno (1999), que Mazzaropi nos anos que trabalhou como artista de circo itinerante, “tinha contato direto com os tipos humanos que ele apresentava nos filmes”, além de nestas viagens com o circo que ele manteve até o fim da vida, visitar as casas das pessoas, conversando com moradores, contando e ouvindo histórias. Em relação a isto, Bueno afirma que “seus filmes revelam a coleta de dados, a interpretação desses dados e, às vezes, até a sugestão de soluções” (idem, p. 14). A mesma autora ainda observa que nos anos em que Antônio Cândido estava colhendo

dados (1947 a 1954), Mazzaropi estava “apresentando na tela a cultura do caipira e seus problemas, especialmente através do personagem Jeca Tatu” (idem, p. 21), que não foi mencionado por aquele em *Os Parceiros do Rio Bonito*.

Se como entende Tolentino (2001, p. 12), o cinema das décadas de 1950 e 1960 afirma “um rural que não é, para poder, da melhor forma possível, diferenciá-lo daquele que fala – e daquele que a ele assiste”, o caipira como o “outro” criado pelo narrador de Jeca Tatu seria sua própria imagem e semelhança, na medida em que, para a autora, o narrador possui sua própria “caipirice” embora não se perceba portador. Aquele que fala, ou seja, o narrador dos filmes de Mazzaropi, segundo a autora, “será, invariavelmente, o cidadão urbano e o senso comum” (idem, p.120). A autora adverte para o fato desta postura sugerir um forte retrato da época. Assim, “o ator-diretor condensa em si a típica leitura do cidadão urbano, às vezes recém-urbanizado, de classe média ou operária” (idem). Nesta leitura o rural aparece como sinônimo de “atraso, grosseria, pobreza de espírito, além de folclore” (idem, p.126).

Será que o cineasta-narrador, na forja de sua narrativa, teria, alienadamente, transfigurado a visão ideológica do cidadão urbano e do senso comum no personagem que criara? Na sua leitura, a autora entende que nos entrechos dos filmes, nos contrastes estabelecidos entre o moderno e o arcaico no panorama agrário de São Paulo, estaria uma imagem do Jeca como “emperrador do progresso, atrasado, desinformado” (TOLENTINO, 2001, p. 117). Por nossa parte gostaríamos de salientar que não podemos esquecer que Mazzaropi trabalha com o cômico, com a sátira e a ironia, e que estas figuras, uma vez presentes no universo de suas narrativas, têm o poder de deslocar a condição negativa do Jeca para a condição de renunciador, ou até mesmo, acusador justamente daqueles supostos tidos, na época, como única forma possível de leitura sobre o processo de modernização; “o caipira ou o rural como quantidade negativa”?

No escopo de sua leitura a autora se rende ao paroxismo do Jeca de Mazzaropi ao vê-lo como um “herói que contorna a crise saindo para uma terceira via, como os malandros da nossa literatura, vencendo distraidamente” (idem, p.130), ponto de vista que ela não desenvolve.

Sobre um outro viés acerca da obra de Mazzaropi temos o livro *Mazzaropi: O Jeca do Brasil*, resultado de sua dissertação de mestrado defendida em 2001 no Departamento de Multimeios da UNICAMP, primeira dissertação exclusiva sobre Mazzaropi. Neste trabalho Glauco Barsalini (2002) faz uma análise contundente da obra e da vida de Amálio Mazzaropi. Munido de vasta documentação, incluindo aí depoimentos de artistas que conviveram com

Mazzaropi, Barsalini desvenda o artista, o cineasta e o empresário, numa perspectiva transdisciplinar. E isto se dá na medida em que funda suas análises a partir de contribuições de economistas como Ângela Kageyaba e José Fraziano da Silva, de sociólogos como Antônio Cândido e Maria Isaura Pereira de Queiroz, e do antropólogo Darcy Ribeiro. Neste sentido, o autor analisa a criação artística de Mazzaropi como sendo representativa das diversas fases da sociedade brasileira, especialmente entre as décadas de 50 a 80, quando se acelera a urbanização.

Após uma pequena “Introdução”, o autor começa por analisar as “Influências Artísticas”. Toma o seu nascimento no bairro de Santa Cecília, na cidade de São Paulo, em 1912, no dia 09 de abril, passando pela sua descoberta do teatro, aos dezoito anos. Caracteriza as peças teatrais da época, detectando duas tradições: a urbana-carioca e a ítalo-brasileira. Mazzaropi cria então sua personagem caipira sob a influência dos tipos criados por Nino Nello e Daniel Bernardes da era do chamado “Teatro de Emergência”. Mostra que o caipira está, na verdade, nas origens de Mazzaropi, uma vez que cresceu em uma cidade do interior paulista, no Vale do Paraíba, uma região em que nos anos 20 e 30 o sistema de parceria ainda existia com certa força.

Neste capítulo, Barsalini ainda passa em revista a tradição teatral que se prestara à construção de uma das estruturas básicas em que se define a obra de Mazzaropi, ou seja, a tradição “nacional-regionalista”, movimento artístico surgido em São Paulo em 1914. Essas peças eram centradas na figura do caipira, e trabalhavam constantemente com a idéia de oposição entre o campo e a cidade, “ao tratarem o campo como o espaço do verdadeiro, do honesto, do sincero, do puro, e a cidade como o espaço do falso, do desonesto, da mentira e do vício” (BARSALINI, 2002, p. 34).

Barsalini, no capítulo 3 – “O cineasta”, reconstrói a trajetória do ator e produtor desde o início, nos tempos da Vera Cruz, até o seu último filme, feito em 1970 (**Jeca e a Égua Milagrosa**). Para tanto, utiliza-se de depoimentos orais de personalidades da história do cinema nacional que, de uma forma ou de outra, estiveram ligados a Amálio Mazzaropi em momentos distintos de sua carreira. Esclarece também, neste perfil do ator e produtor, a maneira pela qual mantinha e se relacionava com seu público.

No capítulo “Novos Tempos”, o autor contextualiza a produção cinematográfica de Mazzaropi – 1950 a 1980. Ele traça um paralelo entre as transformações econômicas, políticas e sociais vividas pelo Brasil durante este período e os filmes em que Mazzaropi atuou, não só como ator, mas como produtor, roteirista e diretor. No longo período de produção artística de

Mazzaropi – do início dos anos 1930 ao início dos anos 1980 – o autor detecta um Brasil que também vivera um intenso período de transformações políticas, econômicas e sociais; como a revolução política de 1930 que conduziu Getúlio Vargas à Presidência da República inaugurando uma cultura política populista que se estende até 1964. Detecta também alterações profundas no modelo econômico nacional que conduziu a uma intensa industrialização, culminando com o “Plano de metas” de Juscelino Kubitscheck. Estes processos levaram a uma transformação do mundo rural, que se mostrou bastante significativa nos anos 1960. É a partir deste contexto que o autor analisa os entrelaços dramáticos dos filmes de Mazzaropi, desenvolvendo o conceito de “resistência cultural”, na medida em que visualiza no seu “caipira”, o Jeca, um representante da “brasilidade”. Para Barsalini, “o Jeca é a ponta de lança da batalha travada entre a vocação rural do país e a imperiosa urbanização que a nação atravessou nos anos de 1950” (2002, p. 35). Barsalini toma um Mazzaropi sempre representando o resgate das tradições brasileiras, evidenciando a permanência de uma cultura que envolve elementos fundamentais de dois modos de vida: o rústico e o do imigrante.

O Jeca, para Barsalini, é um herói da resistência cultural que não se dobra à lógica do mercado de consumo. Tem uma moral operária, campesina, e está sempre “solapando as estruturas de um sistema de dominação, através da matreira capacidade que possui de inverter sua condição de submissão em relação ao *status quo*” (idem, p. 42). Daí a recorrência em seus filmes de patrões com comportamento perverso em relação aos empregados (identificados com a personagem Jeca) e estes se mobilizando, usando sua esperteza, suas habilidades para superar as maldades do patrão.

No último capítulo de seu livro, intitulado “O Jeca do Brasil”, Barsalini resgata o artista Mazzaropi que realizara “cinema de ator”, “cinema de autor” e “cinema de produtor”. Um artista que durante quase três décadas de produção cinematográfica não deixou de realizar crítica social e política. Para Barsalini, Mazzaropi é um dos poucos cineastas que consegue captar o significado de “resistência cultural” que o povo brasileiro concretiza; ressalta que tal resistência é erroneamente entendida pelas elites como sinônimo de: “indolência”, “vagabundagem” ou “malandragem” (idem, p. 129).

Finalmente em “Mazzaropi, a Vera Cruz que deu certo”, um tópico de um dos capítulos – “A era dos estúdios” – de seu livro intitulado *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*, Sidney Ferreira Leite localiza Mazzaropi e sua produtora, a PAM Filmes (Produções Amacio Mazzaropi), criada em 1958, como “uma das trajetórias mais vitoriosas dentro da indústria cinematográfica brasileira” (LEITE, 2005, p. 86).

Com recursos próprios, segundo Leite, produz seu primeiro filme **Chofer de Praça** (1958), alugando os estúdios e equipamentos da Vera Cruz.

Mazzaropi desenvolve uma forma própria de administrar o seu negócio cuidando, ele mesmo, da produção e distribuição de suas películas por todo o Brasil. Esta característica administrativa e o sucesso de bilheteria de seus filmes deram-lhe condições para adquirir a Fazenda Santa e construir o primeiro estúdio da PAM Filmes.

Em 1975, como registra Leite, Mazzaropi começa outro empreendimento que é a construção do novo estúdio localizado no bairro dos Remédios, na cidade de Taubaté. Segundo o autor, o novo estúdio ficava “numa área de 160 mil metros quadrados, com apartamentos, restaurantes, piscina, lago, alojamentos para equipes de filmagens e artistas, oficinas de cenários, carpintaria e outras instalações” (idem, p. 81).

Como o objetivo do livro é analisar a história do cinema nacional da perspectiva das dificuldades e impasses para a constituição de uma indústria cinematográfica no Brasil, a discussão que o autor desenvolve em “A era dos estúdios” detecta uma concepção dominante, fundamentando as formas de empreendimento e produção dos grandes estúdios nas duas primeiras décadas do século passado, ou seja, a concepção de que “o bom cinema era o que exigia estúdios bem equipados e organizados” (idem, p. 63). Para o autor, este seria um dos principais “mitos” do pensamento cinematográfico nacional neste período. É que, à realidade do cinema estrangeiro, principalmente o norte-americano, se encontrar solidamente estabelecido no país se impunha, na visão dos críticos, a necessidade de desencadear o processo de industrialização do filme brasileiro. É em relação a este contexto que se pode compreender o modo de produção dos filmes de Mazzaropi.

Baseado na lógica deste modo de produção dos grandes estúdios Leite (idem, p.87) levanta alguns fatores que explicariam o sucesso do cinema de Mazzaropi: “o cuidado do produtor ao usar sempre os equipamentos mais modernos, técnicos bem preparados e capacitados e um eficiente sistema de distribuição e exibição dos filmes”. Em relação ao sistema de distribuição de seus filmes, Leite observa que, devido ao êxito comercial de suas produções, Mazzaropi pode estabelecer um canal direto de comunicação com os exibidores, chegando a controlar “aproximadamente 20% da arrecadação de cada película”.

Um outro fator que para Leite teria sido “decisivo” para os sucessos de bilheteria alcançados por Mazzaropi é a linguagem por ele utilizada em seus filmes. Para ele, a linguagem de Mazzaropi é “simples e direta” e a narrativa “bastante ágil”, tendo se

“especializado no gênero comédia” e, ao compor o personagem do Jeca, teria criado um tipo de “grande identificação com os espectadores” (idem, p. 88). Os espectadores dos filmes de Mazzaropi, para Leite, eram compostos por migrantes que, devido ao impacto do desenvolvimento urbano e industrial teriam se deslocado do interior do país para as grandes e médias cidades brasileiras, ao longo das décadas de 1950 e 1960. E é em relação a este contexto que Leite analisa o Jeca de Mazzaropi, explicando que ele “representava e denunciava o atraso que a sociedade e o Estado pretendiam superar”, além de justificar o sucesso e a empatia da personagem com as platéias devido à “sensação” que Mazzaropi traduzia “de que os seus espectadores eram mais modernos que o Jeca a quem assistiam nas telas” (idem, p.88).

Por nossa parte entendemos que esta leitura da personagem de Mazzaropi feita por Sidney Ferreira Leite se aproxima da efetuada por Célia Aparecida Ferreira Tolentino (2001), cuja obra já nos referimos. Tanto Tolentino quanto Leite apreendem a figura do Jeca como outridade negativa, haja visto que também para Tolentino a condição de Jeca “corresponde criticamente ao sujeito que não se adaptou ao moderno, ao mundo industrial e à ética do trabalho. É uma antiidentidade de que [...] ninguém desejaría ser portador” (TOLENTINO, 2001, p. 115).

2.1 MAZZAROPI: BOBO, CÍNICO OU NEOPÍCARO RESISTENTE?

Bobo e cínico são dois tipos que podem ser atribuídos a Mazzaropi, se levarmos em conta o contraponto que sua obra oferece em relação ao contexto específico de produção de idéias sobre o cinema nacional. Este contexto se encontra na transição ocorrida na história do cinema brasileiro da era dos grandes estúdios – concepção dominante até meados da década de 1950 e que tinha como pressuposto que o bom cinema era o que exigia estúdios bem equipados e organizados (LEITE, 2005, p. 63) – para o surgimento do Cinema Novo – movimento encabeçado por jovens cineastas brasileiros que defendiam um cinema de autor, despojado, fora dos grandes estúdios e com imagens e personagens os mais naturais possíveis (NAPOLITANO, 2004, p. 45).

Primeiramente, a imagem de bobo é o teor que detectamos estar presente em algumas matérias classificadas como críticas e publicadas em diferentes jornais entre 1965 e 1977

disponíveis no site do Museu Mazzaropi na página *Sucesso e Crítica*¹⁹. Enquanto crítica jornalística, estas matérias são tomadas aqui como um campo discursivo que possui uma forma própria de produção de representações, e, de acordo com o enfoque, foi impiedoso com Mazzaropi e o tipo que criou – o seu Jeca. Além do que, no trato com o material em questão, levamos em consideração que o discurso jornalístico, como meio de comunicação, lida com signos e processos de significação, ou seja, com os usos sociais dos signos. Assim, uma vez que os signos também representam idéias, as imagens e representações de determinado campo semântico são expressões do seu sistema significante. É claro que é preciso levar em conta o momento histórico da produção da representação e neste sentido não podemos esquecer que “o jornalismo se desenvolveu junto com a sociedade e dentro dela, sendo o jornal um produto de consumo e a atividade profissional de jornalista geradora de um estilo de vida e uma visão de mundo” (TRAVANCAS, 1993, p. 32).

Na página *Sucesso e Crítica* do referido site, além de matérias assinadas e classificadas como críticas estão disponíveis entrevistas, depoimentos, reportagens, artigos e ensaios. De um total de doze críticas nos detemos em seis²⁰. As menos entusiastas pintam um Mazzaropi como aquele que não apresenta nada “de moderno e inusitado”²¹ pois seus filmes estão apoiados em “chavões já caducos no nosso cinema”. Também é aquele que contribui para o nosso “retrocesso”, não possui o fator “evolução, natural do artista”, além de ser o “anticinema brasileiro” e para quem o cinema não possui “qualquer implicação cultural” já que “seu raciocínio não é longo”, não enveredando “por vias largas” e preferindo, por isso, “ficar por aí mesmo, com seu jeitão de matuto, adotando as soluções fáceis com que resolve as situações de suas histórias”. O público de Mazzaropi é visto como “popular e pouco dado a bate-papos críticos depois de exibições cinematográficas”, daí aceitar o “cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil.” Embora haja o reconhecimento da qualidade técnica de alguns de seus filmes, acusam-no de produzir uma “estrutura dramática destituída de verossimilhança”, aparecendo como aquele que durante anos vem “bancando o caipira falso metido nas roupas

¹⁹ Site do Museu Mazzaropi: www.museumazzaropi.com.br

²⁰ As críticas, bem como os Jornais e as datas são as seguintes: LOYOLA, Ignácio de. A Contribuição de Mazzaropi para o retrocesso. **Jornal Última Hora**. 4 fev. 1965. Cine-Ronda; Meu Japão Brasileiro. **Jornal O Estado de São Paulo**. 28 jan. 1965. DUARTE, B. J. Dia Cheio... **Jornal Folha de São Paulo**. 27 de Janeiro de 1965. - Mazzaropi: cinema fez dele um milionário... **A Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro. 7 de Julho de 1968; TAVARES, Zulmira R. De Pernas pro ar. **Jornal Movimento**. 5 de Abril de 1976. FASSONI, Orlando L. Sai de baixo, Mazzaropi. **Folha de São Paulo**. 8 de Junho de 1977. Detemo-nos em seis por julgarmos não ser necessário esgotá-las por possuírem o mesmo teor de crítica.

²¹ A notação entre aspas corresponde à transcrição do texto tal qual é expresso pelo crítico.

dos Jecas e pregando uma falsa apologia da bondade". Se não apresenta nada de "moderno e inusitado torna-se um bobalhão que ganha na Loteria Esportiva, perde o sossego guardando dia e noite o dinheiro numa mala bem trancada, é morto por capangas de um fazendeiro ganancioso e vai parar no céu" (JECÃO... UM FOFOQUEIRO NO CÉU, 1977).

Fica visível aqui que a ênfase maior das críticas recai sobre a rejeição da forma de realização e elaboração formal de seu cinema. Acusam-no de fazer filmes apoiados em "chavões já caducos no nosso cinema" e de produzir uma "estrutura dramática destituída de verossimilhança", além de não possuir, em relação ao cinema, um raciocínio "longo", deixando entrever que o seu cinema é "banal, vulgar, incipiente, imbecil" – motivo do sucesso com seu público por ser este não erudito – por causa de seu antiintelectualismo, ou seja, por não estar em dia com as teorias vanguardistas do cinema. Parece-nos então que desta perspectiva, a forma narrativa de Mazzaropi enquanto estrutura dramática é desautorizada neste contexto de crítica em defesa da idéia de que é o modo de produção da narrativa cinematográfica que aproxima ou não determinado cinema da verdadeira arte. O reconhecimento da qualidade técnica de alguns de seus filmes não é o suficiente para desobrigá-lo de ser o bobo da corte na arena de discussões sobre "o que se considera cinema brasileiro no Brasil e o que é considerado cinema brasileiro para outros países" (BUENO, 1999, p. 5).

2.2 O "CINEMA NOVO" E O "CINEMA QUADRADO"

Já a imagem de Mazzaropi como cínico, se entendemos por cínico aquele que "afronta ostensivamente as convenções e conveniências morais e sociais" (HAUAISS, 2001), esta imagem coaduna-se com o Mazzaropi cineasta no contexto da produção cinematográfica brasileira, no que diz respeito à sua dimensão político-ideológica. Neste contexto Mazzaropi afronta o cinema para intelectual ver. Em uma entrevista concedida a Armando Salem, Mazzaropi expressa sua opinião quando perguntado se ele era contra o Cinema Novo:

[...] Não, eu não tenho nada contra ele. Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples [...], não adianta dar a eles um punhado de absurdos: no lugar da boca põe o olho, no lugar do olho põe a boca. Isto é para agradar intelectual. [...] É fácil um fulano sentar numa máquina de escrever: 'Hoje estréia mais um filme de Mazzaropi. Não precisam ir ver, é mais uma bela porcaria'. Mas não explicam por quê (SALEM, 1990).

Em 1969 Mazzaropi produzira o seu 22º filme: **Uma Pistola para D'jeca**. Este filme se constituiu em um dos grandes sucessos de bilheteria do país e foi o primeiro filme nacional a entrar a segunda semana em 20 cinemas. Sobre este fenômeno *O Estado de São Paulo* publica uma nota:

Numa segunda-feira, à tarde, no lançamento, Mazzaropi foi ao Cine Art Palácio. Levou trinta minutos, de automóvel, desde a praça do Correio até o Largo do Paissandu. Cinema superlotado, multidão agitada, em frente, e trânsito obstruído com a polícia desviando carros para outras ruas... Os jornalistas entrevistam Mazzaropi: Você procurou assimilar novas tendências, novas técnicas? Você conversa frequentemente com os diretores do cinema novo ou se mantém irredutível sobre o tipo de cinema que faz? O filme de Mazzaropi conseguiu um feito único no nosso cinema. Está na segunda semana de exibição simultânea em vinte cinemas de São Paulo e deve ficar pelo menos mais quatro no Art Palácio. Enquanto isso, **O Dragão da Maldade**, de Glauber Rocha, por exemplo, apesar dos prêmios no Festival de Cannes, foi um fracasso de bilheteria. Os críticos em sua maioria elogiaram. Glauber culpou o 'imperialismo ianque que viciou o povo' (SOUZA, 2000, p. 15).

Sabe-se que nos anos 50 e 60 o projeto de construção de uma identidade cultural brasileira teve seu auge entre os intelectuais, sendo quase inteiramente sepultado com a vinda da ditadura militar. Dentre as produções intelectuais acerca deste projeto, o Cinema Novo é representado como o seu produto mais legítimo do ponto de vista ideológico-político. O movimento cinemanovista eclodiu no final da década de 1950 e, como prática política abraçou uma estética que pudesse traduzir a situação de colonização e subdesenvolvimento do Brasil, além de assumir a arte como forma de resistência e luta progressista no terceiro mundo. Não podemos esquecer que as propostas de renovação da linguagem cinematográfica defendidas pelo Cinema Novo foram fundadas no bojo dos debates intelectuais dos anos 1950 e 1960 e que, no que diz respeito ao pensamento social, estava ocorrendo uma redefinição dos pressupostos interpretativos da formação da sociedade brasileira nos estilos defendidos por Caio Prado Júnior e Celso Furtado, ou seja, a adoção do método dialético, na perspectiva materialista desenvolvida por Karl Marx, na interpretação do processo histórico brasileiro. Além disso, haviam os princípios defendidos pelos cientistas sociais vinculados ao ISEB – Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier e Nelson Werneck Sodré – e que os conduziam a formular “uma nova modalidade de nacionalismo, baseado no planejamento racional e na necessidade de explicar o sentimento das massas populares” (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 181).

Defendendo posições mais revolucionárias surgem os Centros Populares de Cultura (CPCs), vinculados ao ISEB²² e à União Nacional dos Estudantes (UNE), com propostas de desenvolver a consciência das massas por meio da arte. O movimento cinemanovista, então, bebia na fonte dessas discussões e tentava apresentar “uma visão crua e sem idealizações do Brasil e da América Latina”(idem, p. 181). O horizonte de libertação nacional foi o maior pressuposto do Cinema Novo e os jovens diretores – que teve no cineasta Glauber Rocha seu maior ícone – “defendiam a proposta segundo a qual o cinema brasileiro deveria assumir uma posição transformadora” (LEITE, 2005, p. 96).

Esta posição se encontra calcada no teor esquerdista dos filmes hauridos sob a predominância, nas idéias políticas de seus membros, do pensamento marxista. Estes intelectuais se irritavam com a alienação do povo. Queremos, no entanto, salientar aqui que este marxismo que se irrita com a alienação do povo, no mínimo não “inclui o imaginário como força atuante e pregnante da vida”, o que seria tributário de um “marxismo aberto” que não abole o caráter “polifônico” das experiências de vida (CARVALHO, 2004, p. 15). Este “marxismo aberto” que intenta restaurar o caráter do ser genérico do homem, nos traz a consciência de que “a vida produtiva é nada mais nada menos do que a vida da natureza, da animalidade e da humanidade, mesmo que as atividades vitais conscientes dessas três esferas possam apresentar estratégias diferenciadas de elaboração do mundo objetivo” (idem, p. 17). Como nos esclarece também Morin (2004, p. 24), “não se pode mais conceder ao marxismo o monopólio do conhecimento pertinente, o monopólio da compreensão do mundo, o monopólio da ação salutar”.

Segundo Leite (2005), na compreensão da evolução do Cinema Novo, a sua primeira fase – entre 1962 e 1964 – pode ser denominada “nacionalista-crítica”. Nessa fase os filmes são dominados por questões relacionadas às temáticas do nacional e do popular e, o que nos interessa focar, predominava nas películas o ambiente rural. Notamos, portanto que, em sendo o cenário privilegiado das películas o ambiente rural, este é visto, no entanto, como um mundo arcaico, místico e alienado. Como os seus diretores tinham como pressuposto a libertação nacional norteada pelos debates da esquerda brasileira e a afirmação do conceito de nação como referência, o arcaico e o místico tornam-se elementos alienantes e supostos das condições de miserabilidade das populações rurais, submetidas à opressão política e à

²² Instituto Superior de Estudos Brasileiros

marginalização econômica. Os filmes então tinham uma missão: ler a realidade para o povo através do cinema.²³.

Os pressupostos para esta leitura se encontram na estética adotada pelos cinemanovistas, ou seja, na alteração dos parâmetros para fazer cinema no país no que diz respeito ao seu aspecto formal. Neste sentido a narração fílmica clássica, nos moldes hollywoodianos utilizada nos filmes nacionais produzidos pelos grandes estúdios, é desautorizada como modo de produção cinematográfica e seus elementos são negados pelo Cinema Novo, ou seja, “a continuidade, o ilusionismo narrativo, a fruição e a simplificação da estrutura estética” (GRAÇA, 1997, p. 61), principalmente o ilusionismo são negados por recusarem ligações com o real e pela criação de outra realidade. A estética do Cinema Novo, na procura de novas alternativas para o cinema brasileiro, vai aproximar-se então do movimento que teve como base a Itália, ou seja, o neo-realismo. Este se caracterizou pelo “descentramento da preocupação com o acabamento técnico, a fuga dos estúdios, o uso de atores não-profissionais e não atores, opondo-se à obsessão de competência da cultura industrial” (GRAÇA, 1997, p. 21). Além do que se impunha cada vez mais a idéia de que o estúdio conduzia ao falseamento da realidade. O Cinema Novo aproximou-se também da política dos autores defendida por André Bazin e a *Nouvelle Vague* francesa na medida em que o autor é visto como consciência e voz de seu povo e nação e a arte como processo de transformação do homem e de sua forma de pensar (idem, p. 29). Assim, como observa Leite (2005, p. 93), “o neo-realismo colocou em evidência para os cineastas brasileiros, entre outros aspectos, o artificialismo e a superficialidade do cinema hollywoodiano”.

No que diz respeito aos temas recorrentes nos filmes cinemanovistas, Graça (1997, p. 61) detecta a “estrutura social exploradora; o popular e o místico como alienação; passividade ignorante do povo; o Nordeste como espelho de nossa realidade; o personagem conscientizado e conscientizador”. É importante salientar aqui que os temas populares na “estética da fome” são reestruturados racionalmente num projeto conscientizador e a introdução na diegese da câmara como um outro personagem exaltando o caráter discursivo

²³ Só que, como aponta Jean-Claude Bernadet, “embora o Cinema Novo pretendesse representar ‘o povo’, acabou mostrando uma classe média à cata de raízes e que quer representar na tela o seu marginalismo”. Ora, como diz Bueno, “nem todos os brasileiros se vêem representados nas imagens do Cinema Novo” (1966 *apud* BUENO, 1999, p. 8).

do texto fílmico cumpre do ponto de vista formal, um dos objetivos daquele projeto²⁴. Assim, os filmes do Cinema Novo abordavam o Brasil a partir do espaço ideológico da cidade e os “oprimidos” formavam o tema da escrita dos intelectuais (BUENO, 1999, p. 10). Além do que o caipira não mereceu a atenção do Cinema Novo por ser ou “não suficientemente exótico ou não suficientemente étnico ou não suficientemente trágico” (idem, p. 13). Para Bueno, Mazzaropi “desafiou o ponto de vista hegemonizado do homem do interior como sendo ele apenas o objeto da tragédia”. Pelo contrário, esses personagens no cinema de Mazzaropi são mantidos “dentro de sua vida social complexa, dentro do seu conhecimento folclórico, em sua profundezas psicológica e até em sua sabedoria política” (idem, p. 14).

No contexto da produção cinematográfica brasileira, se o Cinema Novo constituiu um dos exemplos da tentativa de representar seu país, sua história, seu povo e suas lutas, o cinema de Mazzaropi também o fez. E é de se notar que o movimento cinemanovista começou a produzir filmes na mesma época em que Mazzaropi iniciou sua carreira. Portanto, tanto o Cinema Novo quanto o cinema de Mazzaropi podem ser vistos como dois sistemas de representação do país de cunho cinematográfico. A diferença entre ambos está em como utilizavam o material disponível.

O modo de produção da narrativa do cinema de Mazzaropi, enredado na lógica dos grandes estúdios, é mantido por ele até os seus últimos filmes no final da década de 1970 com produções que tiveram bilheteria superior a 3 milhões de espectadores (LEITE, 2005, p. 87). Enquanto o Cinema Novo interessava a grupos de intelectuais e estudantes brasileiros, a obra de Mazzaropi jamais deixou o Brasil e foi realizada para uma platéia interna carente de formação universitária. Os filmes de Mazzaropi alcançavam não só a periferia das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, como também milhares de pequenos cinemas nas áreas mais remotas do Brasil (BUENO, 1999, p. 6-7). Além do que, Mazzaropi não participava do grupo de diretores de cinema que normalmente se encontrava na Cinemateca Brasileira, para discutir idéias e filmes. Tornou-se individual com a construção de seu próprio estúdio em Taubaté. No entanto as críticas tentavam sugerir que Mazzaropi era o “negativo do Cinema Novo” (idem, p. 3). É em relação a este contexto de produção cultural que detecto o seu cinismo, iluminado,

²⁴ Segundo nos informa Fernão Ramos, em todos os filmes do Cinema Novo “sente-se uma forte preocupação de representar o Brasil – presente, passado ou futuro – através do acúmulo de traços que conotem essa brasiliade em quadros alegóricos” (RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro – 1955-1970 In RAMOS, Fernão (org.) **História do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p.373.

diga-se de passagem, uma vez que ele afrontava, através do tipo de cinema que produzia o idealismo revolucionário da época, bem como as teorias de cinema em voga.

Mazzaropi aprendeu a fazer cinema no âmbito do cinema nacional de padrão hollywoodiano que, na falta de produtos tecnológicos compatíveis com essa produção e de quadro humano qualificado, entregou-se aos quadros do teatro burlesco, do circo, das revistas e do rádio, o que fez nascer um estilo brasileiro de fazer cinema clássico: a chanchada (BARSALINI, 2000, p. 54-61). Ao falso esquema de produção industrial do tipo hollywoodiano alia-se o “tempero bem brasileiro de satirização do que não se pode ter, através da comédia grotesca” (idem, p. 56). É neste contexto que Barsalini (2002) entende estar a herança de Mazzaropi ao ingressar na Vera Cruz, ou seja, na “tradição filmográfica paulista própria à primeira década do século XX e que, reiteradamente, apresenta a oposição entre o campo e a cidade” (idem, p. 58). Mazzaropi retomaria esta oposição como tema, manipulando o “arquiconhecido” como afirma Paulo Emílio, pois o segredo do sucesso do artista “anos a fio é a antiguidade; ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós. O seu universo é o da redundância [...]. Entretanto, é estimulante quando repete e se repete incansavelmente, sem nos cansar” (CATANI *apud* RAMOS, 1990, p. 291).

Barsalini (2000, p. 129) nos informa que Mazzaropi como artista realizara “cinema de ator”, “cinema de autor” e “cinema de produtor”. Para ele sua produção cinematográfica não deixou de realizar crítica social e política, além de ser considerado como um dos poucos cineastas que conseguiu captar o significado de “resistência cultural” que o povo brasileiro concretiza, e, que, muitas vezes, é entendido erroneamente pelas elites como sinônimo de indolência, vagabundagem ou malandragem. O cinema de Mazzaropi não realiza uma transgressão da forma clássica da narrativa cinematográfica²⁵ caracterizada por ter como objetivo “gerar emoção no espectador [...] de modo que o mesmo passe a viver o filme como se estivesse dentro da história” (idem, p. 54), transgressão esta requerida, para o contexto da época, como sinônimo de cinema engajado na transformação da sociedade e como instrumento de conscientização política, nos moldes do esteticismo mimético e alegórico de uma “câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Os filmes de Mazzaropi, “com sua narrativa clássica e histórias aparentemente convencionais, têm um papel primordial: relembrar e, ao

²⁵ Segundo Francis Vanoye (1994, p. 27) a narração fílmica clássica é aquela em que “o encadeamento das cenas e das seqüências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal de caráter desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões colocadas no filme”.

relembra, reforçar a memória de valores fundamentais, concretizando-se em elemento de resistência cultural” (idem, p. 63).

Além disso, Mazzaropi pode ser visto como um “animador e contador das histórias tradicionais” (BARSALINI, 2000, p. 62), na medida em que, o que realmente o importava era o teor de suas histórias, e não tanto se produzia com maiores ou menores recursos técnicos. Como afirma Barsalini, e com propriedade, Mazzaropi “compreendia plenamente o processo de resistência cultural desenvolvido pela tradição popular brasileira”. Sabia “sintonizar a linguagem figurada de um filme à linguagem figurada popular”, pois “a tradição popular se expressa por meio de símbolos” (idem, p. 63).

No que diz respeito ao cineasta Mazzaropi como “autor”, embora não dominasse exemplarmente os requisitos técnicos de uma boa produção, se acercava de profissionais qualificados na área; e isto, na PAM (Produções Amácio Mazzaropi), garantia uma qualidade filmica de bom nível. É mais uma peculiaridade de Mazzaropi quanto à maneira de realização de seu cinema; e, por isso, pode-se falar em um gênero Mazzaropi, pois sua vivência lhe conduz a construir um modo narrativo particular dentro do modelo da narrativa clássica que aprendera no cinema paulista (BARSALINI, 2000, p. 58). Mazzaropi não gostava de dividir a posição de destaque com ninguém mais. Neste sentido não se preocupava muito com a qualidade da maior parte de seus atores. Por outro lado, em relação às canções de seus filmes, ele não contratava artista em início de carreira. Buscava expoentes que funcionavam como chamariz. Além do que os cantores não representavam concorrência para ele mesmo, apesar de também cantar (idem, p. 53). A música em seus filmes sempre foi algo essencial. Elpídio dos Santos foi seu compositor especial. É de sua autoria cerca de 1.000 composições com letras, cifras e partituras (PEREIRA, 2000, p. 47). Também se fazia acompanhar de outros grandes músicos como Radamés Gnatalli e Hector Lagna Fietta na direção musical de seus filmes; além de cantores como Celly e Tony Campello, Lana Bittencourt, Miltinho, Hebe Camargo, Elza Soares, Ângela Maria, Agnaldo Rayol e muitos outros em interpretações de canções de Tom Jobim, Catulo da Paixão Cearense, Zequinha de Abreu e Dolores Duran (idem, p. 48). Outra fórmula utilizada por Mazzaropi era a realização de paródias nos filmes. Na verdade, uma tradição na comédia universal. Ajudava no estímulo ao consumo de sua produção a maneira pela qual se relacionava com o público. A estréia dos filmes na fase da PAM Filmes era acompanhada de um *show* seu, ele assistia seus filmes para saber como o público reagia às situações apresentadas.

O Mazzaropi-ator sempre garantiu o sucesso de seus filmes junto ao grande público, principalmente por ser aquele que representava a personagem do Jeca, criada por ele mesmo e que acionava os valores mais caros do Brasil tradicional. “Era o caipira de Mazzaropi, e não outro caipira e nem outra personagem encenada por Mazzaropi que seu público esperava” (BARSALINI, 2000, p. 67). O progresso que levara à constituição de um Brasil urbano levou junto com ele uma população recém-desvinculada fisicamente do meio rural, mas vinculada no plano do imaginário e do simbólico ao campo.

O sistema de imagens da filmografia de Mazzaropi constrói representações acerca dos problemas vividos pelo mundo rural/agrário dentro do processo de modernização do país. Sua filmografia também figura contradições entre o tradicional e o moderno imbricadas na inserção dos mundos do campo e da cidade. O seu cinema, ao que nos se apresenta, obriga-nos a relacionar arcaísmo e modernidade, levando-nos a considerá-lo como fenômeno não somente do ponto de vista contemporâneo, mas também do ângulo antropológico²⁶, na medida em que seu cinema encerra uma “ontologia arcaica”, ou seja, “as concepções do ser e da realidade que podem ser detectadas no comportamento do homem das sociedades pré-modernas” (ELIADE, 1985, p. 17). Eliade entende que as sociedades “pré-modernas” ou “tradicionais” compreenderiam o mundo que geralmente se chama de “primitivo” bem como as antigas culturas da Ásia, da Europa e da América. Nesta “ontologia”, o “símbolo, o mito e o rito exprimem, em planos diferentes e com os meios que lhes são próprios, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade última das coisas, sistema que podemos considerar como uma metafísica” (idem, p. 17).

O sistema de imagens de Mazzaropi, tomado aqui como uma cosmologia, abriga aquela “ontologia”. A “tópica sócio-cultural”²⁷ ou seja, a sociedade e o momento de utilização deste imaginário se situam a partir da década de 1950 e se estende até 1980, e tem contextualização semântica no universo das culturas tradicionais do homem do campo, “as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contato com o

²⁶ Sobre este ângulo, Balandier (1997b, p. 19) nos situa ao afirmar que “a antropologia lembra que a modernidade não destrói tudo o que lhe é anterior, lembra que produz rupturas e manifesta impossibilidades, sim, mas não chega nunca a eliminar completamente o que o passado acumulou ou colocou na memória, no sentido informático do termo”.

²⁷ Este esquema foi elaborado por Gilbert Durand (2001, p. 92) para classificar as utilizações do imaginário numa sociedade dada e num momento dado. Tomo aqui este recurso metodológico uma vez que ele desobriga os conteúdos imaginários a figurarem uma identidade exclusiva, e favorece o “pluralismo”, ou seja, “a existência de fenômenos que se situam num espaço e tempo completamente diverso”.

aborígene” (CÂNDIDO, 2001, p. 26). Podemos afirmar que neste sentido, Mazzaropi resgata um aspecto da cultura Brasileira, revelando valores e dinâmicas da própria sociedade.

A forma narrativa que abriga este universo é constituída por uma estrutura que perpassa a grande maioria de seus filmes. Entendemos que esta forma narrativa denuncia a existência de um estilo narrativo próprio de Mazzaropi que não estava apenas nas opções de linguagem cinematográfica. Isto porque sua personagem, seus itinerários, seus enredos e cenários engendram um cosmo, ou seja, uma realidade total, instituída pela tradição. Esta é, segundo Balandier (1997a, p. 39), a soma de saberes acumulado a partir de acontecimentos e princípios fundadores, tais como a continuidade, e exprime uma visão do mundo e uma forma específica de presença no mundo. Ademais, “a tradição pode ser vista como o texto constitutivo de uma sociedade, texto segundo o qual o presente se encontra interpretado e tratado” (idem). Portanto, sua ficção cinematográfica, enquanto espaço imaginário encerra um sistema de imagens que enreda uma cosmologia instada sob o signo da tradição.

Em seus filmes há a recorrência da seguinte estrutura: primeiro, há uma situação inicial ordenada. Segundo, algo acontece vindo de outra ordem (vingança, interesse, capricho, injustiça, cupidez) e instaura-se a desordem. A trama se desenrola com várias novas situações, arrastando o personagem de um lugar para outro. Culmina no desvendamento de todas as artimanhas e assim restaura-se uma nova ordem. E à parte o fato observado por Barsalini (2000), de que a personagem caipira de Mazzaropi evidentemente não tenha sido, ao longo de mais de 50 anos, sempre igual, é possível afirmar que, no entanto, o seu ponto de vista e a trajetória de sua personagem são recorrentes. Se Barsalini nota que “as modificações pelas quais passa o seu Jeca efetivam a prática mesma da resistência cultural” (idem), entendemos que Mazzaropi reitera esta resistência através do seu estilo narrativo, ou seja, aquela estrutura tripartite que se encontra presente na grande maioria de seus filmes.

Esta estrutura tripartite (ordem-desordem-restauração) encerra uma cosmovisão regida pelos significados específicos que adquirem os acontecimentos, os quais, devido mesmo ao sistema de que fazem parte, ditam o como devem ser compreendidos em relação aos dramas que instauram nas trajetórias das personagens. As soluções oferecidas a estes dramas são recorrentes e se plasmam pela volta aos princípios. Além do que aponta para os mitos “dos tempos de antes”, uma vez que, fundados na memória da história e libertando-se da “referência histórica datada”, convertem-se “em modelos de exemplaridade para os tempos futuros, em que se opera uma reversibilidade das relações sociais que aponta para uma sociabilidade a ser recriada, para um tempo a ser redescoberto” (CARVALHO, 1992, p. 104).

É que esta estrutura está fundada em uma mística mágico-religiosa. Nela, o cósmico, o social e o corporal são indissociáveis. Estão ligados numa totalidade indivisível. E esta característica denuncia uma forte aproximação com o “realismo grotesco” enquanto “sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média”, pois no realismo grotesco “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica”, como localiza Bakhtin (2002, p. 17). Isto por que os itinerários da personagem e a maneira pela qual enfrenta os acontecimentos, são dinamizados pela comicidade através do riso provocado pela sátira, pela ironia e pela picardia.

O riso, nesta cosmovisão, se liga à sua acepção carnavalesca popular, ou seja, tem valor de percepção do mundo. O riso provocado pelo Jeca de Mazzaropi é o riso carnavalesco que se caracteriza como uma forma de recusa do poder instituído. Como salienta Bakhtin

o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (Bakhtin, 2002, p. 43)

Não esquecendo também que o riso carnavalesco possui natureza diferente do riso puramente satírico da época moderna. A diferença está no fato de que o riso carnavalesco é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita, simultaneamente (BAKHTIN, 2002). Assim, se a estrutura narrativa encerra uma cosmovisão, esta se liga aos princípios da cultura cômica popular típica da Idade Média, imbuída da concepção carnavalesca do mundo²⁸.

Nesta ordem de mundo, os itinerários da personagem demonstram como se enfrenta o acontecimento²⁹. O cenário é um espaço imaginário com lugares ordenados por diferentes princípios. É bom lembrar, como o faz Balandier (1997a, p. 101), que o espaço imaginário é isomorfo da sociedade, “campo de relações em que a ordem e a desordem coexistem em constante confrontação”. Neste universo, ordem e desordem são duas faces de uma mesma moeda, dois aspectos ligados ao real. É que nas sociedades tradicionais, faz-se a ordem com a desordem. “A tradição marca os lugares onde a desordem se situa, identifica as figuras que a encarnam. Há a crença em uma natureza social que só é comandada se obedecida”. Além do

²⁸ É detectado por Bakhtin (2002, p. 5) que já no folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios a existência de cultos cômicos. Paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos e paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos.

²⁹ O acontecimento aqui é tomado como uma das figuras da desordem vista geralmente sob os aspectos do mal, ou ainda representando uma sutura entre ordem e desordem (BALANDIER, 1997a, p. 199).

que, “todas as sociedades tradicionais imprimem sobre os lugares conhecidos as significações exigidas por seu imaginário, seus sistemas simbólicos e suas práticas rituais” (idem, p. 101). O acontecimento nesta ordem de mundo ganha sentido dissociado das condições históricas. É que a ordem se inscreve fora da esfera da ação do tempo e dos homens. O acontecimento na tradição serve para afirmar a ordem. Segundo Balandier (idem) “os lucros e perdas individuais recebem sua explicação de potências e de forças postuladas independentes da história”. O acontecimento, a novidade, o desconhecido, não são, em princípio, atribuídos à história.

As figuras da desordem desestabilizam, mas ao mesmo tempo revelam. É possível levantar, no sistema de imagens de Mazzaropi, algumas destas figuras: individualismo; utilitarismo; lucro; chantagem; conflitos; mentira; injustiça; vingança; interesse; cupidez; má sorte; azar; falta de cumprimento de promessa feita; autoritarismo; nepotismo; não ter família; legalidade; não pagar o que deve; confundir política com religião; ficar rico sem trabalhar; mistificações; civilização.

Vítima de arbitrariedades, armadas, tocaias, instrumentalizado por interesses alheios, cisma, reage, luta, desenvolve estratégias com a única arma de que dispõe, seus princípios, dos quais não abre mão. Se volta para o mesmo, volta fortificado. Na desordem afirma: “Não é por que o senhor tem dinheiro que pode fazer o que quer de nós” (TRISTEZA DO JECA, 1961). É escatológico, por isso tem certezas: “Isto não foi mandado por Deus não; Nenhum homem aqui na terra vai fazer justiça. Só Deus sabe” (JECA TATU, 1959). Uma vila do interior paulista em **Jeca contra o capeta** (1975), acorda com a seguinte manchete de jornal: “será aprovada a lei do divórcio”. O burburinho é geral, os comentários abundam: “Acho que o que Deus une não é para o homem separar; Eu acho que pra briga só existe um remédio: amor e compreensão. E isto não se compra em buteco não. A gente ganha é vivendo junto; Acho melhor brigar junto que chorar separado.” A desordem se instala, e o Jeca, embora não tivesse nada a ver com isso, começa a enfrentar os dissabores das situações provocadas por uma solteirona endinheirada que, por vingança, quer separar Jeca da sua esposa para resgatar seu amor de mocidade. Diante da indiferença de Jeca, a solteirona ameaça: “Eu tenho uma arma: o dinheiro e a lei do divórcio.” Tendo como aliado um advogado inescrupuloso, Dionísia, a solteirona, mente para Jeca que seu falecido comadre lhe deixara uma herança. Como são analfabetos, Jeca e a mulher assinam o divórcio preparado pelo advogado, como se fosse a legalização da herança. Depois de muitas peripécias, tudo se esclarece e a ordem é restaurada. O momento da restauração é o momento da exegese do ideal de orientação para a

casa e para a “família”, tendo como contraponto o mundo: os dois estão sempre imbricados. Isto revela também uma capacidade que a “caipiridade” tem para valorizar a “preservação das tradições”. Nas “advertências proféticas” isto pode ser visto, na medida em que “compõem uma síntese original, onde a terra, animais e homens passam a conviver em pé de igualdade numa espécie de reciprocidade generalizada” (CARVALHO, 1992, p. 104).

Deparamos assim com o sobrepujar de uma lógica tradicional, na qual a noção de pessoa é dominante sobre o projeto de uma nação burguesa e capitalista, em que o individualismo, o utilitarismo e o lucro são valores caros. No caso do filme em questão, o *capeta* é o indivíduo. Aquele que, em uma ordem cravada pelo domínio do espaço social e da pessoa, se coloca acima dos parentes e amigos, ou seja, aquele que foge à totalidade. Pachorrento, cuspido fumo, lamenta em uma conversa com um padre: “O mundo tá mudando, seu padre... enfim tudo acaba neste mundo, mas se Deus quiser nós ainda vamo voltar pro tempo antigo” (Jeca CONTRA O CAPETA, 1975). Esta postura Antônio Cândido (1982) chama de “utopia retrospectiva”, uma espécie de saudosismo quando as modernas relações humanas são comparadas com as do passado. Segundo Cândido, no mundo caipira, a valorização do passado é uma maneira de criar uma idade de ouro, em um tempo no qual funcionavam normalmente as instituições fundamentais da sua cultura, cuja crise aparece vagamente como fim da era na qual tinham razão de ser como tipos humanos (idem, p.195).

Em uma cena de realismo fantástico, conversando com um suposto Jesus no alto de uma montanha e sob o amarelo de um ipê, pergunta-o. “Porque o senhor não ajuda nós nos princípio? Aqui no mundo tem uma discussão danada. Uns fala que nós vamo parar nos quinto dos inferno, outros que nós vamo pro céu.” Diga-se de passagem, o Jesus que conversa com Jeca no momento de turbulência, é um rapaz barbudo de túnica branca que no final do filme, quando tudo restaurado, passa por Jeca com sua troupe de *hippies*. Jeca ri e diz: “Eu estava pensando que era Jesus de verdade” (Jeca CONTRA O CAPETA, 1975). Isto revela que nesse universo um fio tênue separa o natural do sobrenatural, ou seja, o sobrenatural constitui uma extensão do mundo profano³⁰. Daí Jeca não colocar em dúvida se era verdadeiro o Jesus que lhe aparece.

Quando o golpe da sorte não favorece, os juízos em torno da desigualdade social incidem sobre a exaltação da pobreza e da miséria e sobre a degradação dos ricos. É o que

³⁰ Segundo Balandier (1997a, p. 100), na literatura medieval e na cultura popular oral “os sítios naturais são ocupados mais por seres fantásticos que por animais selvagens”.

observa Antônio Cândido (1982, p. 200) quando assinala que na vida urbana ou com a influência da urbanização, os fatores tradicionais exercem ação reguladora. Embora ocorra a redefinição de tais fatores, estes é que fornecem a moldura para enquadrar os padrões novos. Em **O Vendedor de Lingüiça** (1952), por exemplo, o Jeca de Mazzaropi é um caipira que mora em São Paulo em uma vila de bairro periférico com a família – a mulher, uma filha e um filho – já moços. Os moradores são de certa forma, seus congêneres, na medida em que se constituem de imigrantes e negros e formam juntos, um agrupamento de vizinhança. Não esquecendo que as relações de vizinhança enquanto estrutura de solidariedade, são representadas como uma espécie de capacidade de resistência em presença de novos valores. (idem, p. 205). Jeca é um pai autoritário, mas brincalhão e bem humorado, que defende a moral familiar, o trabalho e a justiça. O drama se passa com os dois filhos que, querendo arranjar uma solução para a situação de pobreza, fingem-se de grã-finos em um bairro burguês para conseguir casamento com ricos.

No entanto, a trama é desvendada e ela coloca à baila o embate entre valores e padrões tradicionais e a lógica da vida urbana. Há uma redefinição dos incentivos tradicionais do tipo: “o dinheiro não traz felicidade; a educação é a base principal da felicidade conjugal; o amor é a coisa mais pura da vida; dentro de nossa miséria nós somos bem mais felizes; a nossa miséria é a miséria mais linda do mundo” (**O VENDEDOR DE LINGÜIÇA**, 1952). Neste contexto, a pobreza é representada como vivência da diferença. A desigualdade é transfigurada, pela escatologia, em alteridade: “cada um deve conhecer o seu lugar, e se contentar com aquilo que Deus dá. Senão o resultado é isso que vocês estão vendo aí”.

A cidade grande é vista “como sítio das potências temíveis” (BALANDIER, 1997, p. 102). Chico Fumaça é um pobre lavrador que se assusta com o *relâmpago* da máquina fotográfica. Quer saltar do avião, pois vira, certa vez, um cair no seu quintal e espatifar-se todo. Tem pânico dentro do elevador. Então desabafa para o prefeito de Jequitibá, que o acompanha à capital para receber o prêmio: “Que buraco eu fui me meter. Vivia tão bem! Tão bem eu vivia. Miserável, sem nada, sem casa, sem comida, mas pelo menos vivia feliz!” (**CHICO FUMAÇA**, 1958).

Sabe-se que no Brasil os conflitos podem ser concebidos como presságios do fim do mundo, e como fraquezas. Mas no conflito está subjacente um sintoma de crise do sistema. O Jeca de Mazzaropi, astucioso, insolente e crítico, pela ironia e pela inversão, critica o sistema das relações de dominação através das acusações que faz ao patrão, ao fazendeiro para quem trabalha. “Nós somos escravos brancos. Nossa vida e nosso destino está na mão do patrão” (**O**

JECA E A FREIRA, 1967). Escarnece do sistema ao dizer: “Quem na terra faz na terra ai de pagar” (JECA TATU, 1959). Mais irônico ainda, mesmo porque a ironia “troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação” (JOLLES, 1976, p. 212), diz “taí uma coisa que homem direito não faz, trair o patrão” (TRISTEZA DO JECA, 1961).

Em **Casinha Pequenina** (1963), um filme de época que tematiza a escravidão em fazendas de café e os desmandos de um coronel injusto e que esconde um crime, Jeca é um escravo branco que às escondidas, rouba o patrão para alimentar os negros. Depois de várias peripécias por que passa, consegue desfeitar o coronel, já desmoralizado, e profere, em cena emblemática, um discurso que talvez elucide o teor da crítica social que faz ao sistema de relações de poder:

A única justiça que o senhor conhece é a do tronco e da chibata. E a sua dignidade está manchada pelo sangue que escorre das carnes dos infelizes, cortada pelo chicote de seus capangas. Está manchada pelo suor de seus empregados que trabalham de sol a sol para encher os paiol da fazenda, para receber o quê? Só pancada e mau trato [...] Eu sei que o senhor é dono de tudo, mas meu filho não é animal que traz grudado no corpo a marca da sua fazenda [...] (CASINHA PEQUENINA, 1963).

Ao ter tomado o acontecimento no imaginário caipira de Mazzaropi, acreditamos ter demonstrado um dos aspectos fundamentais de seu sistema de imagens, ou seja, que ele se funda nos domínios do sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média. A estrutura tripartite de seus filmes, ao abrigar uma “ontologia arcaica”, se aproxima dos ensinamentos da narrativa popular quando:

realiza uma transgressão impossível, porque geradora de crises amedrontadoras, através da fala de seus personagens imaginários; mas a saída abre-se muitas vezes para uma ordem mantida, refeita ou reformada, ou aceita em razão dos absurdos que, ao fim e ao cabo, as desordens destruidoras do social revelam (BALANDIER, 1997, p. 123).

Neste universo perambula um neopícaro-quixote carnavalizando, através do riso, da sátira e da ironia os processos espúrios de ajustamento de uma tradição cultural e social rural aos imperativos da modernização do país. A trama quixotesca enredada naquela estrutura fixa uma utopia: há a resistência cultural frente àquele processo e o desejo de permanência de um tipo humano e uma visão de mundo. Mesmo porque,

o governo da ordem está sempre incompleto; a passagem do tempo e o movimento das forças sociais traçam incessantemente os caminhos da desordem. Esta é percebida como uma energia ainda selvagem que convém expulsar realmente e imaginariamente, e que é preciso domesticar ou converter fazendo-a trabalhar com finalidades positivas (idem, p. 123).

O caráter retroativo da relação entre real e imaginário, no que diz respeito ao cinema, segundo Morin (1997, p. 16), lhe confere uma originalidade própria, ou seja, “que ele é ao mesmo tempo arte e indústria, fenômeno social e fenômeno estético, fenômeno que remete ao mesmo tempo para a modernidade do nosso século e para o arcaísmo dos nossos espíritos”. Daí o cinema aqui ser tomado como espaço imaginário. E mais especificamente, em relação ao que vemos se manifestar no cinema de Mazzaropi, ou seja, a revelação de uma cosmologia fundada no sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, não fica de todo estranho compreender o que Morin quer dizer ao afirmar que o cinema traz também “um renascimento do arcaísmo no próprio desenvolvimento da nossa modernidade” (idem, p. 17). É importante ainda salientar, para não se perder o prumo do fenômeno, que não podemos esquecer da “situação estética vivida por qualquer espectador”. Esta situação remete a um estado de “dupla consciência”, muitas vezes não percebida, a de que “a ilusão da realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem que, no entanto, esta consciência destrua o sentimento de realidade” (idem). É assim que podemos lembrar, através do cinema, do esquecido e reconhecer em quantos sonhos e fantasias depositamos nossas certezas, pois podemos reconhecêmo-nos como protagonistas de nossas próprias fabulações.

3 UM PÍCARO NA PÁTRIA JEJE DE EXU

Existem dois universos vinculados à picaresca, segundo González (1994): a picaresca popular e a existência de elementos picarescos em outras artes como a pintura, o teatro e o cinema. Objetivamos aqui evidenciar a manifestação de alguns de seus elementos no cinema de Mazzaropi. Como já observado, a ação nos filmes de Mazzaropi percorre três décadas: 1952 a 1980. Neste espaço de tempo há a produção de 32 filmes nos quais em seu protagonista, mesmo vestindo um típico operário urbano, ou algumas vezes mais italiano ou em outras mais brasileiro, se faz sempre presente o caipira. O seu andar desengonçado, a esperteza e o jeito pouco elegante de falar e de gesticular marcam a sua inconfundível figura. Por outro lado é nítido que a tipificação integral do caipira – cavanhaque, costeletas, botinas, chapéu de palha, cachimbo, roupas remendadas com retalhos, lenço no pescoço e guaiaca, como o bem descreve Barsalini (2002, p. 84) – ocorre por ocasião de temas, cenários e locações predominantemente rurais.

Mesmo não atendendo a especificidades do gênero clássico espanhol, a sua manifestação no cinema de Mazzaropi guarda elementos recorrentes que formam aquilo que González (1994, p. 257) chama de “núcleo fundacional” do gênero, na medida ainda em que se entende ser o gênero um “processo histórico”. Portanto, estaremos fazendo uma leitura do Jeca de Mazzaropi como um neopícaro do tipo quixote, que transita no seu cinema visto como manifestação de uma modalidade da neopicaresca, uma vez que estamos entendendo ser a neopicaresca “toda a abundante produção que, principalmente nos países ibero-americanos, pode ser lida à luz da picaresca clássica” (idem, p. 261).

Enfocaremos, neste sentido, na itinerância de seus personagens, alguns elementos que fazem parte do “núcleo fundacional” do gênero apontado por González (1994), isto é, o trabalho, que quase sempre é descartado como meio para a ascensão social almejada pelo pícaro. A aventura, já que é o estado permanente do pícaro e abarca seu caráter itinerante, pois se desloca de um lugar para outro tendo como condutor os acontecimentos. A trapaça travestida em astúcia na medida em que é com ela que o pícaro consegue manter-se na sociedade, uma vez que ela lhe é hostil e possui diferentes e poderosos recursos para mantê-lo marginalizado. A sátira e a paródia funcionando como elementos denunciadores de uma sociedade calcada na hipocrisia. Se o pícaro clássico é o contraponto do “homem de bem”, o Jeca de Mazzaropi, especialmente na cidade grande, “é o desvio da burguesia emergente,

possível equivalente atual daquele tipo social” (idem, p. 307). E, por fim, a comicidade pela ironia, pois há o ocultamento, por trás da burla, de algo profundamente sério.

Assim, é com aquele propósito, ou seja, o de evidenciar alguns dos elementos recorrentes do “núcleo fundacional” do gênero picaresco que se manifesta na filmografia de Mazzaropi, que tentaremos percorrer os itinerários de sua personagem ao longo de três filmes, cada um pertencendo a uma das três décadas de sua produção cinematográfica. O fato de se deter, dentre os 32 filmes que compõem sua produção, em apenas um por década se coaduna com o nosso propósito na medida em que, aqueles elementos do “núcleo fundacional” podem ser encontrados em todos os seus filmes, de maneira recorrente. Dos 10 filmes produzidos na década de 50, nos deteremos em **O Gato de Madame** (1956), com argumento de Abílio Pereira de Almeida e realizado nos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, São Paulo. Da década de 60, dentre os 12 filmes produzidos, vamos nos deter em **Zé do Periquito** (1960). Este filme tem o argumento de Amácio Mazzaropi e foi realizado nos Estúdios da Cia. Vera Cruz. E, dentre os 10 filmes produzidos na década de 70 ficaremos com **O Jeca Macumbeiro** (1974), com argumento de Mazzaropi e produzido na “Fazenda Santa”, em Taubaté, interior de São Paulo. O critério para a escolha do filme de cada década obedeceu ao desejo de mostrar nesta instância do trabalho outros filmes que não os já evidenciados nos argumentos anteriores, no sentido de manter uma maior variabilidade de filmes e situações.

Por último, queremos observar que utilizaremos, para a leitura dos filmes, o enfoque centrado em situações fílmicas que indicam passagens privilegiadas. Foi a partir destas situações e da forma de enfrentamento das mesmas pelo personagem que a leitura do sistema de imagens se processou. Mesmo porque, se olharmos para a estrutura narrativa da picaresca, ela está “sempre baseada em uma situação, ou melhor, numa cadeia de situações, e o personagem se envolve, desde o princípio, numa complicação, com as leis da conformidade social” (PINHEIRO, 2000, p. 147).

Então vejamos, através de evocações, como o neopícaro de Mazzaropi comparece na Pátria Jeje de Exu.

Em **O Gato de Madame** (1956), numa vila de bairro pobre da cidade de São Paulo, o Jeca aparece em Arlindo, um engraxate, vestido em um terno roto com camisa xadrez por dentro e um chapéu velho e amassado, escondido em seu bigode ralo e em seu par de botinas desgastadas. É um engraxate, portanto desempregado, que nas horas vagas gosta de estar na roda de meninos da categoria jogando bafo. Vive à custa da mulher, que é lavadeira de roupas. A única coisa que faz enquanto não arruma emprego, e que também não se empenha

para isso, é buscar a roupa suja e levar a roupa limpa e passada pela mulher em bairro de rico. Ainda faz tentativas de tirar-lhe alguns trocados às escondidas. Neste dia, Arlindo recebe a incumbência da mulher de levar a roupa na casa do Dr. Pacheco, receber o pagamento e também lembrar de cobrar os atrasados. Também é aniversário de sua filha que completa cinco anos e ela pede ao pai uma boneca bem grande. Como não tem dinheiro no bolso, a mulher lhe dá o da condução e diz para comprar a boneca e o jornal, para procurar emprego com o dinheiro que irá receber. Arlindo sai com seu passo desengonçado pelas calçadas da vila. Pronto, suas peripécias irão começar. O caráter da aventura irá marcar todos os seus itinerários, uma vez que irá se deslocar ao sabor dos acontecimentos.

Na casa do Dr. Pacheco:

Arlindo – Bom dia!

Serviçal – Quanto é?

Arlindo – Uma dúzia é 50 cruzeiros.

Serviçal – O que? Aumentou?

Arlindo – A semana que vem é 70.

Serviçal – Como é que para a vizinha você faz a 40 cruzeiros?

Arlindo – E você quer comparar a sua roupa com a dela?

Serviçal – E que diferença faz?

Arlindo – A dela é mais limpa, ora!!!

O neopícaro toma aqui Arlindo na astúcia, pois ao barganhar no preço da roupa desenvolve uma estratégia de ser menos explorado, mesmo que seja sua mulher quem a lave. De qualquer forma ele se beneficiará do lucro, uma vez que nos domínios da família tudo é compartilhado, o seja, as relações são calcadas na reciprocidade.

Ao sair da casa se depara com um latão de lixo e olha para ver se não tinha ninguém o expiando. Remexe o latão e encontra um chapéu em melhores condições que o seu. Troca o chapéu, se ajeita e prossegue. Ironicamente, com um chapéu mais novo que o seu, toma a aparência de um homem de bem, já que este é, justamente, uma aparência!

Em um quarto de luxo, sentada na cama tomando um chá, uma Madame é abordada por Etelvina, que entra no quarto chorando e dizendo que o seu gato, Bem-te-vi, havia desaparecido. Transtornada, a Madame pede para ligarem para a polícia, para os jornais, para

seu advogado e para o agente de publicidade. Enquanto isto Arlindo, já em outro latão de lixo, resgata um jornal de anúncios de emprego que estava por cima, e se depara com um gato, que após ser retirado por ele, começa a perseguí-lo. Arlindo o tempo todo tenta fugir dele até que, ao atravessar uma rua o gato quase é atropelado e então resolve, já que o gato “insiste”, levá-lo para casa, pois lá “não passará fome”. A Madame já havia decidido com o publicitário pagar 100 mil cruzeiros para aquele que trouxesse o seu Bem-te-vi de volta. A Madame representa a burguesia, que ostenta hipocritamente os signos da nobreza, com riquezas e mordomias, além de ter trânsito livre com os poderes instituídos. Consegue mobilizá-los em nome de uma causa pessoal, individual.

Já com o gato a tiracolo, Arlindo entra em uma feira de rua e se detém em uma banca de brinquedos com o vendedor a pregoar: “Venha, tudo baratinho!”. Aponta para uma boneca grande e pergunta quanto custa:

Vendedor – Este é caro! Não é para o senhor! Compra este daqui que é mais barato!

Arlindo – (continuando a apontar para a que ele queria) Quanto custa esta?

Vendedor – É muito caro, olhe este mais baratinho!

Arlindo – (pega a boneca na mão) Esta boneca é para vender ou não? Quanto é que custa?

Vendedor – 100 mil réis, senhor!

Arlindo – Quer 20?

Vendedor – O senhor tá maluco? Faço 80. Não ganho nada. Pode levar.

Arlindo – 30!

Vendedor – Faço 60, senhor. Nem mais um tostão.

Arlindo – 40!

Vendedor – 50!

Arlindo – 45!

Vendedor – Porque pechincha, pechincha, pechincha?

Arlindo – Porque sou pobre e não vou encher você de dinheiro, não!

Vendedor – 48 e 500 e não se discute mais!

Arlindo – Embrulha, vá! Bota papel de presente.

Astucioso, o neopícaro joga! Mas, aqui, o seu quixotismo o afasta da trapaça. Não quer se deixar ser explorado, pois, apesar de pobre, tem dignidade. Conhece os mecanismos da produção, circulação e consumo, e os sabe espúrios.

Ao sair da feira, atravessa uma rua e não nota que do carro preto que havia avançado à sua frente e estacionado na esquina, descem dois homens de terno e gravata com um jornal na mão de um deles, e disfarçadamente, seguem Arlindo até um bar onde senta com o gato em uma mesa e pede café, leite e dois pastéis. Vigiado pelos dois homens, Arlindo ainda paga a diferença da conta do lanche de um menino engraxate que não tinha o suficiente e teria que deixar sua caixa como penhor para o dono do bar. O menino agradece dizendo ser seu amigo.

Arlindo – Uma mão lava a outra e as duas juntas lava tudo!

Menino – O bicho é seu?

Arlindo – Não! Eu é que sou dele.

Menino – Tchau!

Garçom – Já vai tarde!

Arlindo – Vê lá como trata a freguesia, heim!

O neopícaro-quixote defende a reciprocidade como valor. Uma mão lava a outra e as duas juntas podem coletivizar um princípio moral e instaurar uma nova forma de sociabilidade. E se Arlindo, é que é do “bicho”, continuará sua itinerância.

Os dois homens, ao ter se retirado o menino, chegam e sentam-se à mesa com Arlindo, puxando conversa. Primeiro perguntam quanto havia custado a boneca e depois se ele vendia o gato. Ao dizer que não, “um gato é como gente, não se vende e não se compra”, o neopícaro, ironicamente, está desvelando a intenção da trapaça escondida nas mentiras inventadas pelos dois homens que, por causa do gato que representa dinheiro, não enxergam Arlindo em sua subjetividade.

Arlindo – Um gato como este é caro mesmo. Mas como é para a sua irmãzinha paralítica!... (neste momento consegue ver a manchete do jornal que o menino que estava há pouco com ele lhe mostra de um canto do bar sem que os homens o vissem)

Homem – Como é mesmo o nome do gato, heim?

Arlindo – Delegado!

Homem – Aonde vai o senhor assim tão de repente?

Arlindo – Vou na missa!

Homem – Hoje não é Domingo! Vamos fazer um negócio com o bichano, aí!!

Arlindo – Eu não quero negócio nem com a sua prima nem com a sua irmã.

O nome dado ao gato, ou seja, “Delegado”, esconde uma denúncia não explícita.

Ao sair do bar e tentar ir de encontro ao menino que o aguardava na esquina, é forçado pelos homens a entrar no carro e levado aos gritos de socorro, o que é testemunhado pelo menino que sai correndo em busca de ajuda.

É forçado a entrar em uma sala secreta que só foi aberta por aqueles que se encontravam dentro da sala, depois do uso de um código secreto:

Homem de dentro – Não tem ninguém agora!

Homem de fora – É auxílio para os sertanejos desamparados!

Na sala, rodeados em uma mesa grande, se encontravam vários homens de terno escuro, todos fumando, um limpando uma arma, outro bebendo, outro lendo jornal com as pernas em cima da mesa, outros jogando cartas... com gestos detetivescos. Percebe-se aqui uma nítida paródia dos *gangsters* norte-americanos.

Chefe – E este galinha morta aí?

Arlindo – Galinha não, pinto! Arlindo Pinto, às suas ordens!

Chefe – Porque trouxeram o homem? A recompensa é pro gato!

Arlindo – Bem que tô querendo entrar pra esta quadrilha!

Chefe - O que você sabe fazer?

Arlindo – Muita coisa! Olhe! (empunha os dedos das mãos como arma e diz, gesticulando). Were the chefe de quadrilha? I don't know. Were the mapa the Ilha? I don't know. Quadrilha de cadillac? Oh! Isto é muito bom! (imita tiros pela boca e gestos com as mãos). Ao final, soprando os dedos diz: Fim.

Chefe – Mas o que é isto?

Arlindo – “gangster” de cowboy... (pega uma arma de verdade no bolso de um deles e dá vários tiros pelo chão fazendo todos pularem e correrem)

Chefe – Mas você é bom nisto! Onde foi que aprendeu?

Arlindo – No cinema Americano, ora esta! No Brasil não dá “gangester”, só dá ladrão de galinha! De vez em quando aparece um tarado!

Chefe – Agora você é da nossa quadrilha! Ela foi recém fundada. Mas, graças a Deus está indo pra frente! Nosso chefe tem muita experiência.

Arlindo – Chefe? Você não é o mandão daqui?

Chefe – Eu sou o primeiro assistente de chefe.

Arlindo – Não, você então é o substituto do chefe!

Chefe – O mandão está ali dentro. Ele foi durante cinco anos primeiro secretário do Alcapone. Ele fez um curso de especialização nos Estados Unidos.

O neopícaro satiriza, através da paródia, toda uma forma de agenciamento de ladrões que se escondem nos códigos institucionalizados da burocracia. A comicidade e a burla, evidente na cena, escondem uma prática social calcada na desonestidade como forma de ascensão econômica e social.

Então, de uma porta dos fundos da saleta entra um sujeito com uma máscara de zorro e é chamado por todos de Major. Tem um cacoete que é um soluço entrecortado em suas falas. O chefe lhe informa sobre o gato da Madame e o valor da recompensa. Este diz conhecer a dona e que o dinheiro veio em boa hora, pois com ele poderiam desenvolver a gang e planejar um assalto de maior envergadura uma vez que sua quadrilha é de acordo com a mais perfeita organização de Chicago. Diz ser a primeira do gênero no Brasil.

Arlindo consegue escapar desta situação ao pedir para levar o gato ao banheiro. Lá percebe uma abertura no teto que dava para o porão. Estando lá, desce por uma corda em outra sala de onde se ouvia: “Baixa irmão, venha! Eu preciso de ti”. Arlindo vem baixando com o gato encarnado em uma sessão espírita do Centro “Amigos do Além”. Um sujeito faz um gesto com um olho acordado para Arlindo fingir. Com as artimanhas de suas respostas consegue escapar, mas continua sendo perseguido pelos homens da quadrilha. A credulidade dos participantes da sessão frente ao jogo trapaceiro do oficial, com o seu piscar de olhos para Arlindo e a sua descida da corda por mero acaso, que é visto pelo espectador, denuncia o agenciamento de almas das instituições religiosas.

Na tentativa de fuga, entra no Museu da Praça da República, sendo confundido com estudantes que acabavam de chegar para uma visita orientada. Os homens da quadrilha o percebem e também entram no Museu onde começa toda uma aventura por entre as peças e

relíquias que o ajudavam nos disfarces. Conseguindo escapar da quadrilha, o Museu fecha e ele fica preso, tendo que lá passar a noite. Perdido lá dentro, anda a ermo até se deparar com uma cama com um retrato na frente de Dom Pedro II. Cansado, senta na cama e diz:

Arlindo – Eh! Pedro. Só você pode me tirar deste apuro. (deita na cama e dá um cochilo. Pedro II sai da foto e se aproxima de Arlindo).

Pedro – Como é meu povo, vim atender o seu apelo! O que deseja seu Arlindo?

Arlindo – Desejo sair daqui o mais depressa possível!

Pedro – Venha. Conheço uma passagem secreta. (no caminho passam em frente ao retrato do Marechal Deodoro. Pedro II se detém com desdém).

Arlindo – É seu parente?

Pedro – Absolutamente não!

Arlindo – Mas é barbudo também!

Pedro – Aquele é o homem a quem o senhor deve a República em que vive. Mas isso vai acabar!

Arlindo – Pelo jeito vai ter monarquia outra vez!

Pedro – E quem seria o imperador?

Arlindo – Qualquer presidente vira logo imperador. É isto que eles estão querendo.

Pedro – Mas sem sangue real? Sem sangue azul?

Arlindo – Vai com qualquer sangue. Vai com sangue vermelho mesmo! É a turma da melancia! Verde por fora, e vermelho por dentro.

Pedro – Que significa isto?

Arlindo – Quer dizer que, por fora a Democracia, verde como a esperança, mas por dentro eles estão fervendo para mandar em tudo. Tão tudo com o rei na barriga, Pedrão!

Pedro – Não gosto da expressão, já fui rei.

Arlindo – Vai me enganar que você veio com a cegonha!!

Nesta situação, conversando com a monarquia, o neopíaro satiriza a democracia, ironizando seus supostos de igualdade e cidadania: a esperança do verde da melancia. Contradicoratoriamente, a República produz uma síntese excludente, pois mobiliza um poder

disciplinar através da burocratização do Estado. A democracia, um suposto coletivo, é agenciada pela burguesia, com valores individualistas. O abismo: condição de existência do neopícaro. “Ir com qualquer sangue” traduz um projeto de desenvolvimento, que não oferece as coletividades de sujeitos, as condições de desenvolver estratégias de inserção na ordem da história, feita para poucos. Na sátira, há a zombaria a um objeto e, ao mesmo tempo, uma recusa em se ter algo em comum com ele. Na ironia, há uma aderência suposta, contradita na consciência velada.

Depois de dançar samba com a Marquesa, com os comentários de Pedro I e Pedro II de que esta seria a única coisa boa que a República inventou, levanta o tapete onde estava de pé Pedro I empunhando uma espada para Arlindo por ciúmes da Marquesa, e foge com ela pelo Museu parando na cama quando, ao ser beijado por esta, acorda com o gato lambendo sua face.

Aparece então na casa de Madame onde uma fila enorme se fazia com toda sorte de bichos: bode, papagaio, galo, mico, jumento. Chega à fila e mostra o gato que é reconhecido. É convocado para entrar e entra escoltado pelos meninos engraxates. Na mansão havia toda uma movimentação, com muitos convidados ilustres, pois estava acontecendo a eleição da Rainha dos Tecidos Kenta. A Madame convida o “herói” a subir ao palco para ser apresentado a todos. Pede ao mordomo que lhe traga o cheque para preencher a recompensa. Arlindo não aceita o cheque como pagamento, quer ver dinheiro mesmo. Entra no salão o Major, chefe da quadrilha sem a máscara do zorro. É conhecido de Madame que o chama por Cícero. Apresenta-o ao herói do dia, Arlindo.

Arlindo – Eu já sonhei com o senhor! (na conversa o Major deixa escapar seu cacoete e é reconhecido por Arlindo).

Arlindo – Este soluço é que é o diabo, né Major?

Madame – Vocês já se conheciam?

Arlindo – Madame! Isto é aí é pinta manjada!

O dinheiro do prêmio chega e Arlindo é levado à biblioteca para recebê-lo.

Madame – Aí está o seu dinheiro. Pode contar.

Senhor 1 – Eu sou o imposto sobre a renda! O senhor vai ter que pagar 40% sobre o total do prêmio. Isto é o desconto feito na própria fonte (retiram do montante à mesa dois montes).

Arlindo – Deste jeito a fonte seca já!

Senhor 2 – Sou da agência de publicidade! Nós fizemos propaganda do gato e do prêmio. A despesa sai naturalmente do prêmio. São 20 mil cruzeiros. Aqui está a nota!

Arlindo – O que eu vou fazer com esta nota se a nota de verdade você vai levando? Isto aqui é prêmio ou é tapeação?

Madame – É a lei.

Senhor 3 – Sou da companhia que segurou o gato.

Arlindo – Não venha com conversa! Quem segurou o gato um dia e uma noite fui eu!

Senhor 3 – Nós seguramos o gato contra roubo, incêndio, etc..Portanto, 10 mil cruzeiros da apólice deve ser tirado da gratificação.

Arlindo – Você aí. Vê se tira o seu e deixa algum pra mim!

Senhor 4 – São apenas 10%. Eu fui o corretor do negócio!

Arlindo – Que “corredor” de negócio! Você não correu nada! Quem correu atrás do gato fui eu! Taí o Major de testemunha! Olha! E aproveitem para tirar o que quiser porque a mamata vai acabar! (o Major, o Mordomo e outros avançam no restante do dinheiro, mas Arlindo o pega depressa).

O neopícaro está aí, satirizando a trapaça instituída na legalização das instâncias burocráticas do Estado.

Enquanto isto, a casa é roubada pela quadrilha e o Major esconde no bolso de Arlindo umas jóias sem que este veja. A polícia é chamada e descobrem na revista as jóias em seu bolso. Ele é preso e levado pela polícia, sob a acusação de flagrante legítimo.

Arlindo – É mentira! Eu nunca roubei ninguém! Sou engraxate, mas sou honesto! Só “limpo” sapato!

A polícia descobre o esconderijo da quadrilha denunciada pelos meninos engraxates. Os pegam de tocaia fugindo pela sala do centro espírita, onde os policiais estavam disfarçados. Prendem o bando todo e recolhem toda a muamba. Na delegacia, ao sair da cela para entrar a quadrilha:

Arlindo – Aí, Alcapone. Sua quadrilha durou pouco, heim? Isto aqui é “Brasir”. “Gangester” aqui não forma! Gangester relaxado! Não tem vergonha de deixar a polícia te prender?

Na delegacia já estava a filha, a esposa e o amigo engraxate que o esperavam. O delegado o chama e diz que vai receber outro prêmio pela ajuda na descoberta da quadrilha.

Delegado – O senhor vai receber um outro prêmio!

Arlindo – Como? Doutor Delegado!

Delegado – Vou lhe arranjar um emprego!

Arlindo – Emprego? De quê?

Delegado – De funcionário público!

Arlindo – Esse dizem que é bom! E vou trabalhar em que repartição?

Delegado – Não é bem uma repartição. É de varredor de rua.

Arlindo – Muito obrigado, doutor! Eu vou continuar engraxando mesmo!

Delegado – Então, está aqui o seu dinheiro!

Arlindo – Obrigado!

Delegado – Quando precisar é só aparecer!

Arlindo – Aqui, nunca mais! Se o senhor precisar de mim, vai lá em casa! Eu moro na Vila da Alegria, 777.

A crítica social do neopícaro em Arlindo, quando este recusa ser “funcionário público”, ou seja, varredor de rua, expressa o descrédito no trabalho como recurso válido para se atingir degraus sócio-econômicos mais elevados, como afirma González (1994, p. 346). É que o trabalho permite apenas a sobrevivência.

Saem da delegacia e os meninos rodeiam Arlindo, que vai contar o quanto receberá.

Arlindo – Vocês me ajudaram a ganhar o prêmio. É justo que levem algum também. (reparte o dinheiro com os meninos) Vê se não vão gastar tudo em farra! Leva algum para casa!

Arlindo volta para casa com a mulher e a filha! O caráter agônico de sua itinerância o reordena, e, ao voltar, afirma uma utopia.

O Jeca agora aparece em Zenó entrando em cena de jardineiro de um colégio ao som de uma música de realejo no filme **Zé do Periquito** (1960). Chapéu de palha, bigode ralo, calças para cima da cintura e botina de matuto, Zenó é apaixonado por Carmem, uma jovem estudante que sempre o trata com atenção e carinho e que namora Acácio. No entanto é

enredado em uma mentira por Mexerico que por maldade e 5 mil cruzeiros promete à sua amiga, que gosta do namorado de Carmem, vingar para ela o fato daquela estar namorando com alguém que esta também gosta. Mexerico então começa, em várias situações em que se encontra com Zenó, a convencê-lo de que Carmem sente o mesmo por ele dizendo-lhe que todo mundo sabe que a Carmem é apaixonada por ele. Por amizade e consideração, as atenções que Carmem dispensa a Zenó são motivos de ciúmes por parte do namorado levando-os a intrigas, para a satisfação da amiga que se sente vingada. Carmem tem um pai que vive de aparência, mantendo um nível de vida às custas de jogo e empréstimos bancários. Todos julgam que eles vivem muito bem. Em função disto, Zenó passa a acreditar, por influência de Mexerico, que tem de sair do colégio, constituir fortuna e juntar dinheiro para poder se casar com Carmem. Então conversa com o diretor do colégio e pede sua demissão.

Diretor – Aqui estão seus papéis. Só que até agora eu não entendi porque o senhor quer sair. Alguma contrariedade?

Zenó – Não! Não é por nada não. É que eu ultimamente dei de sonhar muito alto. Dei de sonhar com casa de 20 andar. E aqui o mais que eu posso ser é chefe de jardineiro. E o senhor só tem um. Quer dizer que eu ia ser chefe de mim mesmo! Não ia dar certo!

Diretor – Por quê?

Zenó – Porque eu nunca me dei bem comigo mesmo!

Zenó sai do colégio, desacreditado por todos, retirando-se com uma mala na mão e um realejo dizendo que seu avô tinha ficado rico com um destes. Então começa suas peripécias ao pegar um trem e ir parar em uma cidade de interior chegando na Praça da Igreja tocando seu realejo; no início ninguém nota, até que lhe aparece uma maluca maltrapilha, com um saco vazio às costas e descalça. O caráter da aventura se reitera.

Pelanca – Quem é você?

Zenó – Eu sou Zenó.

Pelanca – Eu sou Pelanca!

Zenó – Bem, isto não precisa nem falar, né! (olhando crítico para o estado da mulher)

Pelanca – Que é isto aí?

Zenó – Isto aqui é um realejo que recebi de herança de meu pai.

Pelanca – Que herança pesada, heim?

Zenó – Pior se ele tivesse deixado um piano, né!

Pelanca – Que é que você veio fazer nesta cidade?

Zenó – Eu vim cavar a vida, mulher!

Pelanca – Tirando a sorte?

Zenó – Tirando a sorte ou dando sorte!

Pelanca – Eu podia fazer você ganhar muito dinheiro! Mas para isto era preciso que você tivesse cuidado com a língua.

Zenó – Eu para ficar rico faço qualquer sacrifício. Contanto que não faça mal a ninguém. E olha! Podia até dividir com você!

Pelanca – Não! Eu não quero dinheiro nenhum! Eu só quero que este povo saiba a verdade! Vamos andando que eu vou lhe mostrar quem é esta gente!

Zenó está em uma encruzilhada: como ser astuto sem ser trapaceiro? Ele quer ficar rico fazendo qualquer sacrifício, mas não quer fazer mal a ninguém. Coexistir na mesma personagem um projeto individual e um projeto utópico expressa a formulação da possibilidade de uma sociedade diferente. O neopícaro-quixote se insinua, mostrando uma injunção.

Em suas andanças pela cidade várias cenas típicas de vida de interior ganham outra leitura aos olhos de Pelanca. O turista elogia a cidade para um morador dizendo que é pequena, mas o povo vive contente, alegre e feliz, em resposta esclarece o morador que todos formam uma família só. A banda de música passa e Pelanca conta que o maestro pega o serviço por mil e diz para os músicos que foi por cem. Ao passar o padre e o prefeito juntos, Pelanca conta que o padre pensa que o prefeito é amigo dele, ao passo que este vive falando mal do padre.

Zenó – Ah! Isto é assim mesmo! Neste mundo tudo vive enganado!

Pelanca – Menos eu!

Zenó – Você é que pensa! Nem o padre escapou!

Pelanca – Coitado! Tá de miséria até a cacunda! E ainda põem banca de doutor (se referiu a um homem de terno fino, usando óculos escuros e fumando charuto).

Zenó – Vaivê que este charuto é resto de macumba e ele pegou na encruzilhada!

Basicamente, iremos assistir aqui uma paródia dos mecanismos “ascensionais realmente válidos nesse sistema que desqualifica o trabalho para consagrar as mais obscuras formas de corrupção”, como afirma González (1994, p. 357), e que o neopícaro é porta-voz.

Pelanca leva Zenó até a sua casa de taipa perto da praia, e começa a escrever nos bilhetes a “sujeira” de cada um dos moradores. Os bilhetes passam a ser controlados por ela, para que chegue às pessoas certas. Na Praça o realejo ganha filas de pessoas que começam a chegar, também de outros lugares da redondeza, de pau-de-arara. A verdade vai aparecendo com o tirar da sorte pelo periquito. O dinheiro entra de roldão e enche sacos. Zenó fica rico, volta à sua cidade e adquire bens, mas não é ainda totalmente feliz porque lhe falta o seu amor. A notícia de sua riqueza chega ao colégio. Enquanto isto o pai de Carmem entra na bancarrota e não consegue mais nem empréstimo bancário. Zenó resolve pedir Carmem em casamento, mas tem receio de o pai não permitir que a filha se case com um homem mais velho que ela. Mexerico, sabendo da situação do pai de Carmem, conta-lhe que Zenó tem muito dinheiro e este resolve fazer tudo “pela felicidade da filha”, mandando dizer a Zenó que fosse à sua casa pedir a mão de Carmem em casamento. O pai apenas comunica a Carmem, depois de tudo combinado às suas expensas, que vai conceder a sua mão em casamento para Zenó. Carmem tenta argumentar em recusa, justificando que gosta de Zenó como gosta de todas as pessoas que trabalham na escola e que casamento é diferente, pois exige que se tenha amor. No entanto concorda em fazer o que o pai lhe pede, e diz que ele será o culpado caso ela venha a ser infeliz no casamento. O pai confessa para a esposa, que por sinal não concorda com sua atitude, que estão arruinados e o casamento seria a única salvação. Acontece a cerimônia com toda a pompa do dignitário com direito a número musical de Hebe Camargo e Agnaldo Rayol.

Enquanto isto, na cidadezinha, a desordem é total, depois das verdades do periquito, com brigas, discórdias, prisões e cercos. Há um motim feito por uma moradora que revela ter visto Pelanca preparando os bilhetes para Zé do Periquito, culpando a ambos pelos transtornos que ocorrem na cidade. Zenó que volta para buscar Pelanca e o Periquito tem que fugir com esta às escondidas.

Já de volta à sua mansão, as coisas se mostram aparentemente em ordem, principalmente com a ajuda de Pelanca, que se torna a criada da casa. O dia amanhece bom para um banho de praia que, no entanto, Zenó vai sozinho depois da recusa da esposa, alegando estar indisposta. Depois resolve ir, quando chegam seus amigos do colégio e a convidam. Mexerico arma uma cilada em que Carmem é forçada a se ver sozinha em um

barco com seu ex-namorado. Zenó, que estava na praia, com o binóculo que levara, vê toda a cena e volta triste para casa, suspeitando que já estivesse acontecendo o que ele havia dito para Carmem quando estavam namorando, isto é, que a diferença de idade poderia atrapalhar tudo no fim. Carmem consegue sair da cilada e volta para casa, encontrando Zenó a esperá-la. Ao discutirem, embora Carmem explicasse que não se importava com a idade e que precisava do amor dele, Zenó afirma não poder mais vê-la, o que a leva decidir-se voltar para a casa da mãe. Lá, revela aos pais e ao Diretor do colégio, o quanto gosta do marido e que ele só não comprehende que ela é moça e precisa se divertir. Então o diretor a aconselha a voltar para casa, pois Zenó merece atenção e que os pais deveriam acompanhá-la.

Zenó em casa, vestido de jardineiro e Pelanca de maluca, estão prontos para ir embora.

Pelanca – Zenó, você quer mesmo deixar tudo isto aqui?

Zenó – Eh! Pelanca. Não se destrói a felicidade do outro para construir a nossa!

Pelanca – Mas a Carmem volta Zenó!

Zenó – Não! Não volta mais nada. Deixa ela. Ela precisa rir, brincar, correr, pular!

O quixotismo do neopícaro aponta para a possibilidade de um projeto político alternativo, que estaria nas micropolíticas do quotidiano.

Neste momento os amigos batem à porta e entram procurando por Carmem, que logo em seguida também chega com os pais e o diretor.

Carmem – O que vocês estão fazendo aqui? Vou logo dizendo que eu não quero saber de nenhum de vocês aqui em casa. Já chega o que me fizeram.

Amiga – Puxa Carmem, nós sempre fomos seus amigos!

Carmem – Ridícula! Vocês nunca foram amigos de ninguém.

Zenó – É, se não fosse essa “playboiada” nada disto estava acontecendo!

Mexerico – Eu não falaria assim, Zenó. Você também agiu mal! Aliás, eu gostaria que você nos explicasse como conseguiu a fortuna que tem hoje.

Zenó – Eu sei onde você quer chegar. E sei também que fiz a desgraça de uma cidade inteira para conseguir este dinheiro. Mas eu não fiz isto por maldade!

Mexerico – Ah sim, assim como um divertimento, né?

Pelanca – O Zenó é quem tem menos culpa nisto tudo. Fui eu que preparei os bilhetes para que todos soubessem o que realmente se passava. O que adianta ser feliz, mas enganado?

Diretor – Infelizmente, nem toda a verdade pode ser dita.

Mexerico – Eu entendo a sua sinceridade, pois você ainda continua pobre. Mas o Zenó, ele fez isso por dinheiro.

Zenó – Quem vivia me pondo na cabeça que eu devia ficar rico? Seu cafajeste! Eu vivia muito feliz quando trabalhava no colégio. E vivia satisfeito com o pouco que eu tinha. Quando você percebeu que eu gostava da Carmem me convenceu que ela só casava comigo se eu fosse um homem rico.

Mexerico – Estava zelando pela sua felicidade! Amigo Zenó! (com cara de cínico)

Carmem – Não seja hipócrita, Mexerico. Se você quisesse a nossa felicidade não teria feito o que fez. Me convidou para passear de barco sem que eu soubesse que ele estaria lá me esperando!

Mexerico – Mas isto foi idéia do Acácio!

Acácio – Idéia minha coisa nenhuma. Vocês foram muito bem pagos para isso!

Diretor – Só agora estou vendo com que espécie de gente estamos lidando. A juventude não pode seguir o exemplo destes cujo procedimento não só prejudicou o nome do Colégio, como também deixou os pais e os professores numa situação vexatória. E agora saiam desta casa. Vocês são indignos de pisar em lar honesto.

Mexerico – O senhor é quem manda. O senhor é o diretor, né! Zenó, se precisar de mim para as suas trapalhadas, é só me avisar, ta?

A filosofia de que os fins justificam os meios encrudelece o projeto alternativo, na medida em que instrumentaliza humanos em nome de uma humanidade para poucos. Dignidade e honestidade são os elementos elencados pelo neopícaro-quixote de Mazzaropi para sedimentar sua utopia.

Zenó e Pelanca se movimentam para pegar as suas coisas e irem embora quando o diretor intervém.

Diretor – Espera aí, Zenó. Ainda está em tempo de remediar tudo!

Zenó – Eu sei como remediar! Todo meu dinheiro e as minhas propriedades que eu ganhei fazendo a infelicidade dos outros, a minha parte eu vou dar pro senhor empregar em

benefício das crianças pobres. Eu já não acostumava mesmo com esta vida. Levava cada escorregão nesse salão! Andar de colarinho! Imagina, só! Eu não sou cachorro para andar de coleira!

Diretor – E você vai viver de quê, Zenó?

Zenó – Eu vou trabalhar outra vez. Começar tudo de novo! E se o senhor manter sua palavra, eu volto a ser jardineiro no colégio.

Diretor – Pois mantenho a minha palavra. As portas do meu colégio estão sempre abertas para você!

Zenó – Muito obrigado! Só que tem uma coisa. Eu quero trabalhar de dia e estudar de noite. Porque até para ser rico a gente precisa estar preparado.

Pai de Carmem – E eu Zenó? Como é que fico?

Zenó – Ah! Vai trabalhar, vagabundo! E se quiser moleza vai comer minhoca que não tem osso!

Mesmo voltando a ser pobre, Carmem fica com o marido, que com sua enxada nas costas e a esposa de lado, entram no colégio onde são aclamados pelos estudantes. E enquanto ela vai estudar, ele vai jardinar. Tradicional, o Jeca vai começar tudo de novo. Ele marcou os lugares onde a desordem se instaurou, porque ela desestabilizou, mas também, identificou as figuras que a encarnaram: individualismo; utilitarismo; mentira; chantagem; vingança. Por isso, reordenou-se, pois, segundo Balandier, na tradição, faz-se a ordem com a desordem (1997, p. 101).

Em uma panorâmica Jeca é visto sentado à beira de uma cisterna que fica ao lado de uma casa de pau-a-pique rodeada de bananeiras, e é chamado com a música Luar do Sertão. Estamos em **O Jeca Macumbeiro** (1974), que desce em Pirola, um colono viúvo que tem um filho rapaz e, como genro, o filho do coronel Januário, além de ser cobiçado pelas “moças-velhas” do povoado. Tudo começa a desandar em sua vida depois que seu amigo velho e cansado, Nhôhnô, “sentindo a morte chegar”, o visita em uma manhã. Levando um saco de dinheiro, tudo que juntara a vida inteira esperando para se casar, entrega a Pirola, pois não se casou, e, agora, “não tem mais jeito”, além de não ter nenhum herdeiro.

Pirola – Quer dizê que ocê nunca se casô?

Nhôhnô - Não!

Pirola – Qual é o seu signo?

Nhônhô – Eu sou de virgem!

Pirola – Ah!! Mas então tá certo! É destino! Quer dizê que agora já.....

Nhônhô – De jeito nenhum!

Pirola – A vida é assim mesmo. Você queria casá, não tinha dinheiro. Juntô dinheiro. Agora tem dinheiro e já não dá mais pra casá, já ta fora de distribuição. É assim mesmo, Deus dá o saco e o diabo carrega a farinha!

Nhônhô – Eu queria dá esse dinheiro a São Cristóvão, mas ele foi caçado, né?

Pirola – Pra falá a verdade eu não sei! O pessoal falou que ele foi, né, mas não sei também.

Nhônhô – Pois é, e como eu não tenho herdeiro e gosto muito d'ocê, fica com este dinheiro e faça bom proveito.

Pirola – Eu só posso fala pr'ocê, Deus lhe pague. Deus lhe pague por ocê tê escolhido eu pra ficar como herdeiro seu. Eu não vô mais ter sossego na vida. Com essa dinheirada em casa nunca mais vou sossegá.

Nhônhô – Vai ficá sossegado sim. Eu só quero que quando eu morrê cê deixa escrito numa pedra anssim, oh! Aqui jaz um homem que guardô, guardô..... (é completado por Pirola) e no fim foi guardado.

A aventura está posta. Jeca já sabe do desassossego que irá enfrentar. Como estar rico sem ter trabalhado? É um elemento de desordem no seu imaginário.

Filomena, filha de Pirola, é casada com Mário, filho do coronel Januário que não aceitando o casamento dos dois, diz que foi coisa feita e que há de desmanchar o trabalho. Mesmo casada com Mário, Filomena vive na lida da fazenda, e tem que enfrentar os dissabores das recentes visitas de Ester à família, sob os comentários de que ela e Mário estariam tendo um namoro escondido. Ester é filha de um fazendeiro amigo do coronel Januário, com o qual este tem uma dívida a solver, e ela, a pedido do pai, é quem recebe a incumbência de cobrar do coronel Januário a solvência da dívida. Sempre que visita a família conversa com Mário em passeios campestres ouvindo deste declarações, uma vez que já foram namorados, ele diz que ainda gosta muita dela e que casara com Filomena por “ilusão” e “inexperiência”, então Ester enxerga do que “escapou”. Ingrácia, a mãe de Mário, vive em

seu encalço tentando convencê-lo a separar-se de Filomena para se casar com Ester, que pelo menos é filha de homem endinheirado e que por isto poderiam não estar passando a dificuldade que estão por falta de dinheiro.

Filomena, ao visitar o pai e o irmão, se depara com todo aquele dinheiro e fica preocupada, chegando à conclusão com o irmão de que não é bom tanto dinheiro assim ficar guardado em casa. O filho aconselha o pai a dar um crédito ao coronel Januário, pedindo a ele para guardar o dinheiro.

Pirola – Pobre é assim mesmo! Quando não tem quer ter. Quando tem não sabe o que faz! Imagine ocês se nós ganhasse na loteria espiritiva!

Não saber o que fazer com o dinheiro significa não tê-lo como último fim para a sobrevivência.

Ao cair da noite, de uma silhueta no horizonte, despontam vários cavaleiros tomando a direção do povoado. Ao chegarem mais próximos, nota-se, pelos signos da indumentária, que são cangaceiros. Todos que estavam sendo vistos correm em pavorosa e o pânico é geral. Sabendo da notícia, Pirola não se apoquenta e quieto sentado no seu fogão a fumar seu cachimbo diz que ele se dá muito bem com cangaceiros, pois são gente boa. Até que batem à sua porta.

Pirola – (abre a porta e quando vê o cangaceiro bem de perto, arrepia os cabelos e põe-se todo a tremer).

Cangaceiro – Precisa ter medo não, gente. Nós só queremos usar a sua água e tratar dos animais.

Pirola – Água e capim é o que não falta aqui. E ali do lado tem o rancho. Não tem tanto conforto que nem aqui, mas dá pra passá uma noite. Daqui a pouco nós vai levar cafezinho pro senhor!

Cangaceiro – Nós não dispensamos não. Nem o pouso nem o cafezinho. E Deus lhe pague!

E os homens se acampam no rancho de Pirola. Este leva para eles o café prometido, e querendo agradar a todo custo, oferece um travesseiro a um deles que estava com a cabeça descansando num tronco de pau. Como não tem provisão de sobra, pega o saco de dinheiro para servir de travesseiro para o hóspede. Os homens cantam uma moda de viola que fala em

boiada e boiadeiro. Ao amanhecer, os homens levantam viagem e o que havia dormido no saco de dinheiro, por acaso, percebe as notas que saem por um buraco.

Homem 1 – Não mexe nisto aí! Vai devolver pro homem.

Homem 2 – Isto mesmo. Ele foi muito bom pra nós.

Um deles se aproxima de Pirola, que estava espreguiçando na porta de sua casa.

Homem – Seu Pirola, nunca mais faça isto! O senhor não tem medo de cangaceiro?

Pirola – De cangaceiro eu tenho, mas tenho muita fé em Deus também!

Homem – Sorte sua é nós não sê cangaceiro mesmo!

Pirola – Ué, e estas roupas?

Homem – É brincadeira! Nós passamos lá em Pernambuco gostamos e aproveitamos e compramos!

Pirola – Pois eu passei a noite inteira sem dormir por causa da porcaria desses chapeuzão d’ossês.

Nesta situação fílmica, há um aspecto burlesco imprimido nos símbolos e emblemas do cangaço, pois são parodiados. São alimentados pela comicidade que denuncia a representação *westernizada* do cangaço no cinema brasileiro. Vejam que os supostos cangaceiros aparecem em uma silhueta no horizonte longínquo. Este tipo de panorâmica é recorrente na abertura da grande maioria dos *westerns* norte-americanos.

Pirola avança em direção à fazenda do coronel Januário, e explica-lhe que precisa de um lugar mais seguro para guardar o dinheiro, pois em sua casa só tem trama, não tem fechadura. O coronel concorda, é claro, e lhe dá um saco cheio de papel para Pirola levar de volta como disfarce, com o que Pirola concorda. Esta operação de entrada e saída de Pirola com o saco da casa do coronel é testemunhada pelo Padre e o delegado que estavam chegando. Ao acompanhar Pirola até à saída, comenta com aqueles dois que Pirola estava maluco de querer que ele guardasse o saco de dinheiro que saía carregando às costas.

Filomena por acaso escuta uma conversa de Mário com a mãe, na qual esta incentivava o filho a deixar a esposa e ficar com Ester, pois ela tem dinheiro e isto justificaria a separação, uma vez que para ela o amor é coisa do passado. Filomena corre para a casa do pai e conta a ele que a sogra quer que o filho a deixe por causa de Ester. Dizendo que não sabe o que fazer, recebe do pai o conselho de não fazer nada, voltar para casa e esperar para

ver o que vai acontecer. Lastima dizendo que bem não queria este casamento. Intrigado, vai se aconselhar com o vigário na Igreja.

Pirola – Seu vigário. O senhor tá sabendo desta história do Mário com a dona Ester?

Vigário – Eu não gosto de intrigas, mas já estou sabendo das más novas!

Pirola – O senhor acha que o Mário é capaz de largar da minha filha para casar com a dona Ester?

Vigário – Eu não sei! A alma humana é insondável!

Pirola – Casar duas vezes não pode, né?

Vigário – Não, não pode.

Pirola – Mas esse rapaz, também ele é capaz que tá fora de distribuição.

Vigário - Eu não sei! E depois nem sei se dona Ester ainda está interessada no Mário.

Pirola – Mas tá certo isto? Fala a verdade! Tá certo?

Vigário – Eu não sei!

Pirola – Também o senhor não sabe nada! Ocê é que tá fora de ditribuição!

Vigário – Bem, meu filho, essa gente é capaz de tudo! Imagina se esses espíritos que seu Januário pega manda os dois se casarem! Olha, o povo dessa vila aqui, eles acreditam plamente na mediunidade dele.

Pirola – E o pior não é isso! Diz que a mulher dele também pega!

Vigário – Eu não acredito!

Pirola – Ocê não acredita, mas tem gente aí que já viu ela pegar. Engraçado, o senhor não acredita mas não sai lá do terreiro do homem! Não precisa ficar com vergonha não. Eu também não acredito, mas eu vou lá. Eu vou só para expiar.

Vigário – Vamos deixar isso para lá. Vamos ver o que acontece. Tenha fé. Deus está vendo.

Pirola – Escuta aqui. E se nós chegasse lá na hora que ele pega o espírito e calçasse chumbo no pé dele!

Vigário – Mas aqui não tem homem para isto!

Pirola – Eh! Como é que não tem homem para isso? E o que é que eu estou fazendo aqui?

Vigário – Você seria capaz de fazer isto?

Pirola – Ah seu vigário! Eu sou capaz de fazer isso e muito pior ainda. Você sabe o que eu estou querendo fazer? Ele é um espírita fajuto, né! Eu vou lá na hora da sessão, eu pego um espírito e balanço o coreto dele.

Vigário – Será?

Pirola – Será? Você vaivê!

Vigário – Eles são capazes de te matar, heim!

Pirola – (rindo) Ah, matar!! Eles vão ficar com medo de mim. Tenho certeza! Aí eles vão respeitar e ainda vão pensar que sou pai de santo!

Vigário – É! Pode ser!

Pirola – Agora eu não posso fazer nada. Todo o meu dinheiro tá lá com ele!

Vigário – Que dinheiro?

Pirola – Uai! Então o senhor não viu? O senhor tava lá na porta! Eu entrei com um saco de dinheiro e saí com outro saco cheio de papel!

Vigário – Eu não estou entendendo nada desta história! Saco com dinheiro, saco com papel!

Pirola – Bom, deixa pra lá! Tá combinado hoje de noite lá na sessão? Não vai falhar, heim seu vigário!

Vigário – Não, eu não falho não!

O neopícaro, nesta situação, já se insinua nas artimanhas do duplo sentido e na ironia presente na fala do Jeca, ao se referir aos símbolos da “macumba”. “Pegar espírito” significa uma forma de exercício do poder: os espíritos que o coronel “pega”, mandam.

Pirola vai à fazenda do coronel Januário e diz estar precisando do dinheiro e pede que este lhe devolva o saco. O coronel se faz de desentendido, tentando convencer Pirola de que ele está enganado, o que o irrita fazendo com ele saia dizendo que vai falar com a polícia. Ao falar com o delegado que o coronel ficou com seu dinheiro e que vai roubar todo o mundo da vila, e que é preciso que ele faça valer sua força de autoridade, este responde que não vai se

meter uma vez que o homem pode fazer algum despacho para os dois. Menos para Pirola que diz estar com o corpo fechado. O vigário vai tirar satisfação com o coronel sobre a versão de Pirola acerca de seu dinheiro, e ouve a explicação que Pirola não está falando coisa com coisa, e que o problema dele é de estar com um encosto. O vigário lhe sugere então chamar Pirola para uma sessão em sua casa. O coronel concorda pedindo ao vigário que o ajudasse a provar a sua inocência. Na sessão, Pirola, na mesa, com olhar desconfiado, se depara com as mais bizarras formas de manifestação dos espíritos. Também recebe o seu: caboclo chupador de rolha, que indaga ao preto velho do coronel acerca do dinheiro, levando este a fazer confusão entre a manifestação e o manifestado. Fica desmoralizado na frente do vigário, do delegado e de outros presentes na sessão. Enquanto ocorria a sessão, o coronel mandara seus capangas quebrarem tudo na casa de Pirola. O filho de Pirola, ao ver os boiadeiros novamente passando por lá, vai ao encontro destes para pedir ajuda. O coronel Januário recebe a visita de seu credor, o pai de Ester, avisando-o que sua fazenda vai a leilão uma vez que ainda não saldou sua dívida para com ele. Mário é convencido pelo pai a pedir a Ester que mude a opinião de seu pai quanto a levar a fazenda daquele à leilão. Ester concorda com a condição de Mário voltar para Filomena, uma vez que soube que ela está grávida. Pirola convoca todos os colonos para fazerem frente a Januário e ajudá-lo a resgatar o dinheiro. O coronel é pego em fragrante pelo delegado com o saco de dinheiro na mão, tentando fugir. O delegado pede que ele o acompanhe até a delegacia por medida de proteção, uma vez que os colonos para lá estavam se dirigindo, dispostos a tudo. Pirola recebe do delegado o saco de dinheiro de volta e todos vibram juntos.

Vigário – Pirola! Nós vencemos. A verdade sempre vence! Você sofreu muito mas recuperou seu dinheiro.

Pirola – O senhor tá enganado, vigário! Dinheiro não vale nada. Desde que essa porcaria veio para minha mão é só briga, é só correria, é só desavença. Quer saber o que eu vou fazer com isto? Olha só!

Joga o dinheiro todo fora para quem quiser pegar! Restaura-se a ordem.

Arlindo, Zenó, Pirola, e todos os outros Jecas neopícaros quixotes, desfilam como carros alegóricos³¹, figurando a **Verdade** no tema “O que adianta ser feliz, mas enganado”; a **Dignidade** no tema “Sou pobre, mas não vou encher você de dinheiro”; a **Reciprocidade** no

³¹ Segundo Durand (2000, p. 9), “os signos alegóricos contêm sempre um elemento concreto ou exemplificativo do significado”.

tema “Uma mão lava a outra, e as duas juntas lava tudo”; a **Astúcia** no tema “Deus dá o saco e o diabo carrega a farinha”; a **Honestidade** no tema “Só limpo sapato”; o **Trabalho** no tema “Se quiser moleza, vai comer minhoca que não tem osso” e a **Alegria** no tema “Pra mim o azar é festa, porque o que eu quero é divertir”.

Vemos desfilar também o caráter satírico impingido à democracia, à burguesia que utiliza hipocritamente os signos da nobreza e à desonestidade da aristocracia. Na sua fabulação cinematográfica, Mazzaropi, através da paródia do *gângster* norte-americano e do cangaço westernizado de nosso cinema, vemos desfilar uma série de signos denunciadores de nosso caráter antropofágico. O seu pícaro é astuto. Burla. Joga. Ritualiza os signos para dominar os códigos e se safar. No seu terreiro, a macumba tem um duplo sentido, e os poderes sobrenaturais acionados pelo despacho como emblema, funciona como uma alegoria da forma pelo qual o poder é exercido pelos poderosos. Lá, “pegar espírito” é explorar e espoliar o outro. No seu sistema de imagens, a pobreza é um suposto social de localização de uma ontologia, de uma visão de mundo. A visão de mundo do Jeca de Mazzaropi reitera um repertório de símbolos e emblemas que buscam referendar os valores do caipira paulista. De forma equivocada, estes emblemas foram vistos com uma visão retrógrada. A pobreza desfila como uma utopia, uma resistência cultural, pois carrega uma noção de dignidade humana baseada em princípios morais que não quer se deixar seduzir pela lógica do consumo e da acumulação de riqueza. O seu neopícaro não é contra o trabalho por desacreditá-lo totalmente inglório, mas é contra o trabalho que destitui o ser humano de si próprio. É contra o trabalho como elemento fundante de um sistema escatológico no qual os fins justificam os meios. O seu quixotismo desfila o trabalho como fatal meio de existência que une o humano à sua condição de espécie, e não uma espécie de homem que se destitui de si próprio prostituindo o seu devir. Assim, no seu imaginário, os signos de sua escatologia apontam para os dramas, e suas resoluções mostram os sentidos de uma utopia.

O Jeca de Mazzaropi não só ironiza os supostos de uma hierarquização social calcada na ascensão do indivíduo, mas também os supostos da tentativa de hegemonia de uma ordem de mundo sobre outra. Sua picardia zomba dos poderosos, galhofeia com eles, os fazem de bobos, denunciando uma estrutura de dominação através da comicidade. Isto porque, no seu universo, o riso tem um sentido carnavalesco. O riso carnavalesco é “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2002, p. 10) Como já assinalado, a visão carnavalesca com a qual decifra as injunções da nossa estrutura de relações sociais, com seus

princípios contraditórios e excludentes, desapropria as cerimônias oficiais da Igreja, do Estado, as instituições políticas, os setores burocráticos, os valores burgueses, o consumismo como estilo de vida, de seu valor de concepção de mundo hegemônico. O riso festivo possui um caráter utópico ao se dirigir contra toda superioridade. Mazzaropi mantém ainda vivo no seu sistema de imagens, embora subsidiado por outros elementos culturais como os elementos humanos, universais e utópicos, a burla ritual da divindade, como existia nos antigos ritos cômicos. Por isso, não é de todo estranho perceber em sua burla a afirmação de uma utopia: a universalidade, a liberdade, a igualdade e a abundância.

É como um neopícaro do tipo “pícaro-quixote” que o Jeca de Mazzaropi perambula por este universo. Ele não só satiriza e ironiza os dilemas de sua sociedade contemporânea, mas também revela um ideal utópico, não no sentido da ambição pessoal, individualista, do pícaro dos textos clássicos espanhóis, como aponta González (1994, p. 353), mas da utopia como espaço para uma sociedade diferente.

Na nossa estrutura social, onde a dissociação entre os poderosos e as massas configura-se como absoluta e não oferece meios legítimos de ascensão social, o abismo entre dominados e dominantes só é possível transcender, ou pela conquista heróica, ou pela astúcia ou picardia. A República e a Democracia e seus congêneres, a burguesia, como baluartes de uma nova sociedade e de um novo Estado, instauram um discurso modelar de legitimação das novas instituições e aplicam outra prática. Daí a hipocrisia e o cinismo desnudados por seus personagens pícaros, que só podem existir porque existe e permanece o abismo. Como já mencionamos, em seus filmes, sua personagem se livra destes avatares pela herança, pelo jogo, pelo acaso e pela errância da sorte.

A síntese complexa operada pelo Jeca de Mazzaropi está na coexistência, na mesma personagem, do anti-heróismo picaresco e do projeto social alternativo. O caráter utópico denunciado pelo neopícaro-quixote de Mazzaropi, o seu Jeca, aponta para uma “modalidade de utopia rústica” que Carvalho (1992, p. 105) detecta estar presente na “imagística camponesa”. Esta utopia estaria embrenhada na sociedade industrial, integrando-se a ela, mas ao mesmo tempo desvelando seus contornos. Seus fundamentos estariam em uma “economia auto-subsistente portadora de reciprocidade equilibrada, na qual cada coletividade autogeraria uma sociabilidade fundada em unidades sociais de produção e saber que conceberiam a natureza como meio de vida e instrumento da cultura”. Estes fundamentos, instados no que Carvalho (idem) chama de “rusticidade”, se deixarem de ser obliterados por metáforas de um campo bucólico e atrasado contrapondo-se à cidade como campo dos “tentáculos” e da

“morbidez”, poderiam, como uma forma de “ecologia humana”, estabelecer alianças com outras ecologias, para que haja “novas formas de consciência para a realização humana”. É interessante encontrar no sistema de imagens de Mazzaropi, instalado em uma produção cinematográfica que vai de 1950 a 1980, a mesma propositura. Mal compreendido talvez, por fazer comédias, figurar caricaturas e não ser teórico de cinema.

Toda vez que entrarmos no seu mundo carnavalesco, no seu “pavilhão” cinematográfico, iremos sempre sermos guiados pelo estandarte de sua porta-bandeira, onde estarão inscritos os ideais de seu neopícaro-quixote: verdade; dignidade; reciprocidade; honestidade; trabalho; astúcia e alegria. Sua escola talvez se encontre no endereço de Arlindo: Vila da Alegria, 777.

Para adentrar neste universo, tivemos aqui como guia a gramaticalidade do imaginário percorrido com uma antropologia do complexo que pôde nos evidenciar o quão perto do cinema se situa a fronteira tênue que existe entre o imaginado e as fabulações da existência.

4 ARREMATE

As diferenciações sócio-histórico-culturais, como afirma Carvalho (2003, p. 18), “apresentam-se como estratégias locais que garantem a reprodução de grupos determinados, embora necessariamente se vinculem a processos gerais mais amplos e universais”. No sistema de imagens do cinema de Mazzaropi assistimos, justamente, o resvalar de um imaginário nos desvãos de uma situação sócio-histórico-cultural, impulsionando com seu líquen arquetípico, o desenvolvimento de estratégias locais de reprodução de um tipo de humano. Ter adentrado no seu cinema como espaço imaginário, nos revelou o quanto pode ser fatídico as metáforas do arcaico e do moderno se constrangidas a identidades espaços-temporais. O seu sistema de imagens, como crítica social, obriga-nos a reconhecer a necessidade de considerar outros repertórios do saber sem preconceitos, abrindo-nos para reflexões mais agudas sobre a condição do humano que, em sendo universal, não se desvanece nos dramas locais.

O Jeca de Mazzaropi, seu neopícaro-quixote, não importando em quais personagens ele é incorporado, se em Arlindo, Aparício, Polido, JK, Zenó, Pirola, Sigismundo, Gumercindo, traz em si o germe da utopia quixotesca, pois aquele, ao sempre estar situado no rizoma do dilema de um mundo que oscila entre o tradicional e o moderno, em uma encruzilhada na qual se afiguram dois tipos de ontologia diferentes – uma calcada no racionalismo iconoclasta de um humanismo que corrói no humano a sua universalidade em nome da história para poucos e outra calcada em uma metafísica a-histórica que restitui ao humano seu caráter universal – insinua sempre o seu desejo antropofágico, a fundição dos dois mundos para o nascimento de um híbrido menos cáustico, pois sem identidades, e que possa se prosperar em sua unidualidade na Pátria JeJe de Exu.

Entendemos que esta pesquisa nos ajudou a compreender um pouco mais o Jeca do imaginário cinematográfico de Mazzaropi, muitas vezes relacionado a símbolo de atraso e alienação. Como já afirmamos, este trabalho foi feito de fissuras e esquecimentos, mas com um desejo muito grande de mostrar uma outra leitura possível de seu sistema de imagens, além das leituras já feitas. Seu universo cinematográfico é rico e complexo, estará sempre aberto a novas incursões e novas leituras. Esta é apenas um ponto que arremata uma costura possível, dentre tantas outras que poderão advir. Esperamos que este ponto possa subsidiar outros estudos sobre sua obra.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César. Amacio Mazzaropi. In RAMOS, Fernão (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1990.

ATLAN, Henri. Como o Deus bíblico vai ao acaso: em hebraico e não em tradução. In **O livro do conhecimento**: as centelhas do acaso. Instituto Piaget: Lisboa, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora HUCITEC; ANNABLUME, 2002.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALANDIER, Georges. **A desordem**: elogio do movimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997a.

_____. **O contorno**: poder e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997b.

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**: o Jeca do Brasil. Campinas, SP: Editora Ática, 2002.

BARSALINI, Glauco. “O cinema nacional e Amácio Mazzaropi”. In **Revista Ângulo**. Lorena, n. 82/83, janeiro/junho, 2000.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

BUENO, Eva Paulino. **O artista do povo**: Mazzaropi e Jeca Tatu no cinema do Brasil. Maringá: EDUEM, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do rio bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 9. ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.

CARVALHO, Edgard de Assis Carvalho. Imagens da Tradição. In: **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antônio Cândido. D'INCAO, Maria Ângela e SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. (org.) São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

_____. Prefácio – A complexidade do homem genérico. In MORIN, Edgar. **Em busca dos fundamentos perdidos**: textos sobre o marxismo. Rodrigues, Maria Lúcia e CARVALHO, Edgard de Assis Carvalho (org.). 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

CARVALHO, Edgard de Assis Carvalho. **Enigmas da cultura**. São Paulo: Cortez, 2003.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1939-1955). In RAMOS, Fernão (org.) **História do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1985.

FASSONI, Orlando L. Sai de baixo, Mazzaropi. **Folha de São Paulo**. 8 de Junho de 1977.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, Mário. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GRAÇA, Marcos da Silva. A herança maldita do cinema novo. In **Cinema brasileiro: três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997.

GUIDARINI, Mário. **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992.

HAUAISS, Antônio. **Dicionário Hauaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOLLES, André. **Forma simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato**: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood Caipira. **Jornal Folha de São Paulo**, 8 de junho de 1977. In Sucesso e Crítica. Site: www.museumazzaropi.com.br.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. 1, ed. São Paulo: Editora Fundação Perceu Abramo, 2005.

LOBATO, Monteiro. **Velha praga Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOYOLA, Ignácio de. A Contribuição de Mazzaropi para o retrocesso. **Jornal Última Hora**. 4 de Fevereiro de 1965.

MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. Conhecendo o conhecer. In: **A árvore do conhecimento:** as bases biológicas do entendimento humano. São Paulo: Psy II, 1995.

MEU Japão Brasileiro. **Jornal O Estado de São Paulo.** 28 de Janeiro de 1965.

MONTE-MÓR, Patrícia e PARENTE, José Inácio (orgs.) **Cinema e antropologia:** horizontes e caminhos da antropologia visual. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

MORIN, Edgar. **Em busca dos fundamentos perdidos:** ensaios sobre o marxismo. Ogs. Maria Lúcia Rodrigues e Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário.** Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

MORIN, Edgar. **X da questão:** o sujeito à flor da pele. Porto Alegre: Artmed, 2003.

MORIN, Edgard. Prelúdios antropológicos. In **X da questão:** o sujeito à flor da pele. Porto Alegre: Artmed, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira:** da roça ao rodeio. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado:** Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SOUSA, Olga Rodrigues Nunes de. De São Paulo para a roça: o caminho inverso do caipira Mazzaropi. Revista Ângulo, n. 82/83, jan./jun., Lorena: São Paulo, 2000. In: **Jornal O Estado de São Paulo.** SP, 06.fev.1970, p.15, CDPH/UNITAU.

PARENTE, André. Seminário III – Antropologia e Cinema: Questões de linguagem. In MONTE-MÓR, Patrícia e PARENTE, José Inácio (orgs) **Cinema e antropologia:** horizontes e caminhos da antropologia visual. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

PEREIRA, Olga Arantes. Das Imagens da Infância. In **Revista Ângulo:** cadernos do centro cultural Teresa D'Ávila. Lorena, São Paulo. n. 82/83; jan./jun., 2000.

PINHEIRO, Suely Reis. Cantinflas e Chaplin: a paródia da linguagem e a paródia gestual. In **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. n. 26, nov./dez. 2000.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

REVISTA Ângulo. **Caderno do Centro Cultural Teresa D'Ávila.** Especial Mazzaropi. Lorena, SP, n. 82/83, jan./jun. 2000.

SÁ, Olga de. O Bernard Show do Tucuruvi. In **Revista Ângulo**: cadernos do centro cultural Teresa D'Ávila. Especial Mazzaropi. Lorena, SP, n. 82/83. jan./jun. 2000.

SALEM, Armando. O Brasil é o meu público. Entrevista: Mazzaropi. **Revista Veja**. 28-01-1970. In: Minha História. Site: www.museumazzaropi.com.br

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

SILVEIRA, Miroel. Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas. **Jornal Folha de São Paulo**, Ilustrada, p. 30. 19 jun. 1981. In: **Sucesso e Crítica**. Site: www.museumazzaropi.com.br.

SODRÉ, Muniz. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUZA, Olga Rodrigues de e RODRIGUES, Carlos Roberto. Mazzaropi: a imagem de um caipira. São Paulo: SESC, 1994. *Apud* BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**: o Jeca do Brasil. Campinas, SP: Editora Átomo, 2002.

TAVARES, Zulmira R. De Pernas pro ar. **Jornal Movimento**. 5 de Abril de 1976.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. **O mundo dos jornalistas**. São Paulo: Summus, 1993.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VELLOSO, Mônica. **Que cara tem o Brasil?** Culturas e identidade nacional. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

WISNIK, José Miguel. Retrospecto de Mário e Oswald são opositos. In **Caderno de Letras. Jornal Folha de São Paulo**, sábado, 8 de Fevereiro de 1992.

ANEXOS

ANEXO A

FILMOGRAFIA DE MAZZAROPI

Companhia Cinematográfica Vera Cruz								
Filme			Prod.	Lanç.	Cor	Direção		
01	01	<i>Sai da Frente</i>			1951	1952* 15 – jun.	P & B	Abílio Pereira de Almeida
02	02	<i>Nadando em Dinheiro</i>			1952*	1952* 27 – out.	P & B	Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré
03	03	<i>Candinho</i>			1953*	1954* 25 – jan.	P & B	Abílio Pereira de Almeida
Fama Filmes Ltda./Produções Jaime Praldes								
Filme			Prod.	Lanç.	Cor	Direção		
04	01	<i>A Carrocinha</i>			1955*	1955	P & B	Agostinho Martins Pereira
Cinematográfica Brasil Filmes Ltda.								
Filme			Prod.	Lanç.	Cor	Direção		
05	01	<i>O Gato de Madame</i>			1956	P & B	Agostinho Martins Pereira	
Cinedistri Filmes/Cinelândia Filmes								
Filme			Prod.	Lanç.	Cor	Direção		
06	01	<i>Fuzileiro do Amor</i>			1956	P & B	Eurides Ramos	
07	02	<i>O Noivo da Girafa</i>			1957	P & B	Victor Lima	
08	03	<i>Chico Fumaça</i>			1958*	1959*	P & B	Victor Lima
Produções Amacio Mazzaropi (P.A.M. Filmes)								
Filme			Prod.	Lanç.	Cor	Direção		
09	01	<i>Chofer de Praça(*)</i>			1958*	1959*	P & B	Milton Amaral

10	02	<i>Jeca Tatu</i>	1959*	1960* 25 – jan.		Milton Amaral
11	03	<i>As Aventuras de Pedro Malasartes</i>	1960*	1960* 05 – out.	P & B	Amácia Mazzaropi
12	04	<i>Zé do Periquito</i>	1960*	1961* 01 – mai.	P & B	Amácia Mazzaropi e Ismar Porto
13	05	<i>Tristeza do Jeca</i>	1961*	1961* set-	Col.	Amácia Mazzaropi
14	06	<i>Vendedor de Lingüiça</i>	1961*	1962* 30 – abr.	P & B	Glauco Mirko Laurelli
15	07	<i>Casinha Pequenina(**)</i>	1962*	1963* 21 – jan.	Col.	Glauco Mirko Laurelli
16	08	<i>O Lamparina(***)</i>	1963*	1964* 20 – jan.	P & B	Glauco Mirko Laurelli
17	09	<i>Meu Japão Brasileiro (***)</i>	1964*	1965	P & B	Glaudo Mirko Laurelli
18	10	<i>O Puritano da Rua Augusta (***)</i>	1965*	1966* 24 - jan	P & B	Amacio Mazzaropi
19	11	<i>O Corinthiano (***)</i>	1966*	1967* 23 - jan	P & B	Milto nAmaral
20	12	<i>Jeca e a Freira (***)</i>	1967*	1968	Col.	Amácia Mazzaropi
21	13	<i>No Paraíso das Solteironas (***)</i>	1968* ago-out	1969* 23 - jan	Col.	Amácia Mazzaropi
22	14	<i>Uma Pistola para Djeca (***)</i>	1969	1969*	Col.	Ary Fernandes
23	15	<i>Betão Ronca Ferro (***)</i>	1970* ago-set	1971* 23 - jan	Col.	Geraldo Afonso de Miranda, Pio Zamuner e Amacio Mazzaropi
24	16	<i>O Grande Xerife (***)</i>	1971	1972* 22 - jan	Col.	Pio Zamuner
25	17	<i>Um Caipira em Bariloche (***)</i>	1971* out	1973 22 - jan	Col.	Amácia Mazzaropi e Pio Zamuner
26	18	<i>Portugal, Minha Saudade (***)</i>	1973	1974* 21 - jan	Col.	Amácia Mazzaropi e Pio Zamuner

27	19	<i>O Jeca Macumbeiro</i> (***)	1974*	1975	Col.	Amálio Mazzaropi e Pio Zamuner
28	20	<i>Jeca Contra o Capeta</i> (***) (***)	1975*	1976* 01 – mar	Col.	Amálio Mazzaropi e Pio Zamuner
29	21	<i>Jecão... Um Fofoqueiro no Céu</i> (***)	1977*	1977* 06 – jun	Col.	Amálio Mazzaropi e Pio Zamuner
30	22	<i>Jeca e Seu Filho Preto</i> (****)	1977*	1978*	Col.	Amálio Mazzaropi e Pio Zamuner
31	23	<i>A Banda das Velhas Virgens</i> (***)	1978*	1979*	Col.	Amálio Mazzaropi e Pio Zamuner
32	24	<i>Jeca e a Égua Milagrosa</i> (****)	1979*	1980	Col.	Amálio Mazzaropi e Pio Zamuner
33	25	<i>Maria Tomba Homem-Título</i> <i>Provisório em começo de</i> <i>produção.</i>	1980	-	-	-

FONTE: Profª Olga Rodrigues Nunes de Souza *apud* Barsalini, 2002, P. 135-136.

* Datas confirmadas

(*) Filmes realizados nos Estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Bernardo do Campo.

(**) Início da construção dos Estúdios da P.A.M. Filmes em Taubaté, SP.

(***) Filmes totalmente rodados nos Estúdios da Fazenda da Santa, em Taubaté, SP

(****) Filmes totalmente rodados nos Estúdios da P.A.M. Filmes, em Taubaté, SP (SOUZA *apud* BARSALINI, p. 135-136).

ANEXO B

FICHA TÉCNICA DOS



Fuzileiro do Amor (comédia musical, ficção; 100 minutos; censura livre)

Elenco	
<u>Mazzaropi</u>	José Ambrósio, o sapateiro
<u>Mazzaropi</u>	Sargento Ambrósio José, seu irmão gêmeo
<u>Luiz de Barros</u>	Almirante
<u>Terezinha Amayo</u> • Roberto Duval • <u>Pedro Dias</u> • <u>Gilberto Martinho</u> <u>Wilson Grey</u> • <u>Ângela Maria</u> • Margot Morel • <u>Daniel Filho</u> Maria Belmar • Francisco Dantes • Nazareth Mendes • Ingrid Frichtner <u>Agildo Ribeiro</u> • Alberto Peres • Francisco Colonese • Hélio Ansaldi Mário Campioli • <u>Moacir Deriquén</u> • Nick Nicola • Pato Preto Ricardo Luna • Banda dos Fuzileiros Navais "Os Cangaceiros" • Domingos Terras	

apresentação	Unida Filmes
cia produtora	Cinelândia Filmes (RJ)
distribuição	Cinedistri (SP)
direção	Eurides Ramos
assistente	Hélio Costa
argumento	Victor Lima e Eurides Ramos
roteiro	Victor Lima
fotografia	Edgar Eichhorn
produtor	Osvaldo Massaini
produtores associados	Eurides Ramos e Alípio Ramos
gerente	J. B. Tanko
assistente	João Macedo
sonografia	Tommy Olenewa
montagem	Hélio Barroso Neto
eletricista	Rubens Bandeira
cenografia	Guilherme Teixeira
maquilagem	Paulo N. Mesquita

música	Radamés Gnatalli
canções	"Adeus Querido", de Eduardo Patané e Floriano Faissal, canta - Ângela Maria; "Mambo Havaiano", de Generoso, canta - Margot Morel; "Isto é casamento", de Zé do Rancho, canta - Mazzaropi; "Dona do Salão", de Conde e Elpídio dos Santos , canta - Mazzaropi; "Trabalha Mané", de José Luiz e João da Silva, cantam – Os Cangaceiros
metragem	2.826 m
ano de produção	1956

O Noivo da Girafa (comédia, ficção; 92 minutos; censura livre)

Elenco	
Amácio Mazzaropi	Aparício
Glauce Rocha	Inesita
Roberto Duval	Poeta
Nieta Junqueira	Xantipa
Manoel Vieira • Celeneh Costa • Francisco Dantas Palmerim Silva • Arnaldo Montel • Benito Rodrigues Joyce de Oliveira • Pachequinho • Armando Nascimento • Yára (sic) • Carlos Duval • Walter Moreno Ferreira Leite • Waldir Maia • a menina Véra (sic) Lucia (Aninha)	

cia produtora	Cinedistri, Cinelândia Filmes
direção	Victor Lima
Assistente	Oscar Nelson
argumento e roteiro	Victor Lima
baseado em	história de Araldo Morgantini
Fotografia	Helio Barrozo Netto
assistente de câmera	Helio Costa
Produção	Oswaldo Massaini
produtor adjunto	Alipio Ramos, Eurides Ramos
diretor de produção	Alipio Ramos
assistente de produção	João Macedo
engenheiro de som	Marcelo Barbosa
Assistente	Paulo Roberto
montagem/corte	Helio Barrozo Netto
eletricista	Oswaldo Alves
maquilagem	Eric Rzpecki
música	Radamés Gnatalli

canções	"Cabra Chico", de José Luiz, Vivaldo Medeiros e Juca; "A saudade ficou", versos de Alípio Ramos, música N.N.; "Chuva bendita", de Elídio dos Santos e Conde
estúdio filmagem	Estúdio cinematográfico da TV-Rio
regravação – mixagem	Estúdio da Vera Cruz, São Bernardo do Campo, SP
laboratório imagem	Rex Filme S. A - São Paulo
sistema cor	b x p
Metragem	2.449,4 m, filmado em 35 mm, em 24 q
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1957

Chico Fumaça (comédia, ficção; 96 minutos; censura livre)

Elenco	
Amácio Mazzaropi	Chico Fumaça
Nancy Monte	Verinha Vogue
Carlos Tovar	Dr. Japércio Limoeiro
Wilson Grey	Didu, assessor de Limoeiro
Celeneh Costa	Inocência
Roberto Duval	prefeito
Grace Moema	Dona Marcelina
Joyce Oliveira	esposa de Limoeiro
Arnaldo Montel	Raposo
Suzi Kirby	turista americana
Grijó Sobrinho	maestro da banda
Domingos Terras	"seu" Elias
Cazarré Filho	cabo eleitoral
Carlos Costa	Honório Honorato
Amadeo Celestino	sub-prefeito
Moacir Deriquén	
números musicais	"Onde ela mora", de G. Macedo de L. Faissal, canta - Cauby Peixoto; "Saudade da Bahia", de Dorival Caymi, canta - Trio Nagô; "Nova Ilusão", de Lana Bittencourt e J. Menezes, canta - Neusa Maria; "Agora é cinza", de Bide e Marçal, canta - Mara Abrantes; "Linda Flor", de H. Vogeler, L. Peixoto e M. Porto, canta - Zezé Gonzaga.

cia produtora	Cinelândia Filmes (RJ) e Cinedistri (SP)
direção	Victor Lima
assistente de direção	Oscar Nelson
roteiro	Victor Lima
argumento	Alípio Ramos
diretor de fotografia	Hélio Barrozo Netto

assistente de câmera	Hélio Costa
produção	Oswaldo Massaini
produtor associado	Alípio Ramos
assistente de produção	João Macedo
diretor de som	Hélio Barrozo Netto
som	Alberto Vianna
montagem	Hélio Barrozo Netto
eletricista	Oswaldo Alves
maquilagem	Eric Rzpecki
música - fundo musical	Radamés Gnatalli
estúdios	regravação, mixagem Cia Vera Cruz - São Paulo
laboratório imagem	Rex Filme - São Paulo
sistema cor	b x p
filmado em	35 mm; em 24 q
metragem	2.229,6 m
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1958

Chofer de Praça (comédia, ficção; censura livre)

Elenco	
Amácia Mazzaropi	Zacarias, vulgo Caría
Geny Prado	Augusta
Ana Maria Nabuco	Ioanda
Carmem Morales	Rita
Maria Helena Dias	noiva rica
Roberto Duval	pai da noiva rica
<u>Celso Faria</u> • Marlene Rocha • Nina Marques • Nena Viana Benedito Lacerda • Jota Neto • Biguá • José Soares Luiz Orioni • Reinaldo Martini • <u>Cavagnole Neto</u> Vic Marino • Robertinha • Bolinha • José Miranda Joel Cardoso • Hamilton Saraiva • <u>Elpídio dos Santos</u> • Sebastião Barbosa • Joel Mellin • Genésio Cesar Rubens Assis • Clenira Michel • Nadir Leite • Cidoca Dhalia Marcondez • Julieta Faya • Olinda Fernandez Lola Garcia • Francis Ramos	

cia produtora	Produções Amácia Mazzaropi - PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Milton Amaral

argumento	Amácia Mazzaropi
roteiro técnico	Carlos Alberto S. Barros
diálogos	Amácia Mazzaropi, José Soares
diretor de fotografia	Rodolfo Icsey
1º assistente de câmera	Marcial Alfonso Fraga
foco	Eduardo Tanon
diretor de produção	Felix Aidar
engenheiro de som	Ernest Hack, Constantino Warnowsky, Boris Silitschanu
montagem	Lucio Braun, Gilberto Costa
cenografia	Geraldo Ambrosio
maquilagem	Maury Viveiros
direção musical	Hector Lagna Fietta
canções	"Se alguém telefonar", de Alcir Pires Vermelho e Jair Amorim, canta - Lana Bittencourt - Columbia; "Onde estará meu amor", de Rina Posce, canta - Agnaldo Rayol; "Izabel não chores", de Bolinha, canta - Mazzaropi - Chantecler
continuidade	J. Carlos Ferrarezi
estúdio filmagem	Estúdios da Vera Cruz
laboratório imagem	Rex Filme
metragem	2.635,6 m, filmado em 35 mm, em 24 q
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1958

Jeca Tatú (comédia musical; 95 minutos; censura livre)

Elenco	
Mazzaropi	• Geny Prado • Roberto Duval • Nicolau Guzzardi (Totó)
Nena Viana	• Marlene França • Francisco de Souza • Miriam Rony
Marlene Rocha	• Pirolito • Marthus Mathias • Hamilton Saraiva
José Soares	• Hernani Almeida • Homero Souza Campos • Eliana Wardi
Marilú	• Galampito • Augusto Cesar Ribeiro • Argeu Ferrari
	• os meninos
Claudio Barbosa	• Humberto Barbosa • Newton Jaime S. Amadei

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Milton Amaral
argumento	Amácia Mazzaropi
roteiro	Milton Amaral
baseado	"esta história é baseada no conto 'Jeca Tatuzinho' cujos direitos autorais foram cedidos graciosamente pelo 'Instituto Medicamenta (sic) Fontoura S/A'; expresso aqui meu agradecimento - Mazzaropi" (in letreiros de apresentação do filme)
diretor de fotografia	Rodolfo Icsey
câmera	George Pfister
foco	Marcial Alfonso
assistente de fotografia	Hector Femenia
fotógrafo de cena	José Amaral
diretor de produção	Felix Aidar
direção musical	Hector Lagna Fietta
engenheiro de som	Ernest Hack, Constantino Warnowsky
editor	Mauro Alice
maquilagem	Maury Viveiros
canções	"Ave Maria", samba-canção de Vicente Paiva e J. Redondo, canta Lana Bittencourt, gravado em disco Columbia; "Tempo para amar", rock de Fred Jorge e Mário Genari Filho, cantam Tony Campello e Cely Campello ; "Estrada do Sol", samba-canção de Antonio Carlos Jobim e Dolores Duran, canta Agnaldo Rayol , gravado em disco Copacabana; "Fogo no rancho", de Elpídio dos Santos e Anacleto Rosa, canta Mazzaropi; "Pra mim o azar é festa", de João Izidoro Pereira e Ado Benatti, canta Mazzaropi.
continuista	José Soares
estúdio filmagem	Equipamento e mixagem Cia Cinematográfica Vera Cruz (São Bernardo do Campo - SP)
laboratório imagem	Rex Filme
metragem	2.462,3 m
filmado em	35 mm; em 24 q.
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1959

As Aventuras de Pedro Malazartes (comédia, ficção; censura livre)

Elenco
<p style="text-align: center;"> Mazzaropi • Geny Prado • Genésio Arruda Dorinha Duval • Benedito Liendo • Nena Viana Alvim Fernandes • Kleber Afonso • Nicolau Guzzardi Noemíia Marcondes • Augusto Machado de Campos Oswaldo de Barros • Lourdes Lambert • Ernani de Almeida Hermes Câmara • Wilson Rodrigues • Araken de Oliveira Maury Viveiros • Maria de Lourdes • Marthus Mathias Bonfiglio Campagnoli • Irene Kranis • Cecília Arantes Freitas Marry Carlos • Francisco Souza • Hamilton Saraiva José Soares • Penacho • Ventura Ferreira • Lana Bittencourt Conjunto Farroupilha • Claudio de Barros Participação especial dos meninos: João Batista de Souza Péricles de Almeida • Walter Fernandes • Paulo Roberto Felice José Antonio Pinto Arantes • Durval Cézar Sampaio </p>

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Amácio Mazzaropi
assistente	Agostinho Martins Pereira
argumento	Galileu Garcia
roteiro	Osmar Porto e Marcos Cézar
fotografia	Rodolfo Icsey
operador de câmera	George Pfister
produção	Amácio Mazzaropi
sonografia	Marcelo Primavera
montagem	Máximo Barro
cenografia	Franco Ceni
construções	José Dreos
direção musical	Hector Lagna Fietta
canções	<p>"Além" de Sidney Morais e Edson Borges, canta - Lana Bittencourt; "Meu cabelo" e "Maçanico" de Paixão Cortes e Barbosa Lessa, canta - Conjunto Farroupilha; "Sem Destino" de Claudio de Barros e Jucata, canta - Claudio de Barros; "Coração Amigo" e "Meu Defeito", de Elpídio dos Santos e Zé do Rancho, canta - Mazzaropi </p>
continuidade	José Soares
estúdios filmagem	Vera Cruz (SP) e locações em Itu, interior de SP
laboratório imagem	Rex Filmes
sistema cor	b x p
ano de produção	1960

Zé do Periquito (comédia, ficção; 100 minutos; livre)

Elenco
<u>Mazzaropi</u> • <u>Geny Prado</u> • Roberto Duval Nena Viana • <u>Carlos Garcia</u> • Amélia Bittencourt <u>Augusto César Ribeiro</u> • <u>Maria Helena Dias</u> • <u>Eugênio Kusnet</u> Ida Barros • <u>Genésio Arruda</u> • Marlene Rocha Amilton Saraiva • Anita Sorrento • Argeu Ferrari Ely Nida • Carlão • Irma Rodrigues • Faria Magalhães Maria Luiza • Hermes Câmara • Jacira Sampaio José Soares • Monica Waleska • <u>Kleber Afonso</u> Noemia Marcondes • Marcelo Bitencourt • Olinda Fernandes Natal Sauba • Sonia Fernandes • Orlando Juliane Reinaldo Restivo • <u>Agnaldo Rayol</u> • <u>Cely Campello</u> George Freedman • Hebe Camargo • Paulo Molin • <u>Tony Campello</u>

cia produtora	PAM Filmes, (Taubaté, SP)
direção e argumento	Amácio Mazzaropi
co-diretor	Ismar Porto
roteiro	Ismar Porto
fotografia	Rodolfo Icsey
câmera	Geraldo Gabriel
cena	José Amaral
foco	Marcelo Primavera
gerente	Antonio B. Tomé
assistente	Benedito Marins
sonografia	Constantino Warnowsky
gravação	Ernest Hack
montagem	Máximo Barro
eletricista	Girolano Bruno
maquinista	Martino Martini
cenografia	Pierino Masenzi
assistente	Silvio Dreos
construção	José Dreos
maquilagem	Maury Viveiros
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Passe a viver", letra e música de Heitor Carillo, cantam Hebe Camargo e Agnaldo Rayol; "Gostoso mesmo é namorar", letra e música de Heitor Carillo, cantam Cely Campello, George Freedman, Paulo Molin, Tony Campello e Carlão; "Saudade me deixa", letra e música de Bolinha, canta Mazzaropi; "Jóia do Sertão", letra e música de <u>Elpídio dos Santos</u> , canta Mazzaropi
estúdio filmagem	Vera Cruz (São Bernardo do Campo - SP)
ano de produção	1960

Tristeza do Jeca (comédia, ficção; 95 minutos; livre)

Elenco
<p>Mazzaropi • Geny Prado • Roberto Duval • Maracy Melo Nicolau Guzzardi • Anita Sorrento • Eugenio Kusnet Gilda Monte Alto • Augusto Cesar Vanucci • Eucaris Moraes Genésio Arruda • Irma Rodrigues • Carlos Garcia Francisco de Souza • Mario Benvenutti • Edgar Franco João Batista de Souza • Viana Junior • Durvalino Souza João Mansur • Augusto César Ribeiro • Selmo Ferreira Diniz Nilson Sbruzzi • Antonio Tomé • Agnaldo Rayol Mário Zan • domador: Antônio F. Valêncio Toureiros: Guiomar Brandão • Tico-Tico • Carrapicho • Gaúcho • Perereca</p>

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
distribuição	PAM Filmes (SP)
direção	Amácio Mazzaropi
argumento	Amácio Mazzaropi
roteiro	Milton Amaral
fotografia	Rodolfo Icsey
eastmancolor	Osvaldo C. Kenemy
câmera	Marcelo Primavera
produção	Amácio Mazzaropi
gerente	Antonio B. Tomé
sonografia	Erico Rasmussen
assistente	Constantino Warnowski
microfonista	Miguel Segatto
montagem	Mauro Alice
cenografia	Silvio Dreos
assistente	Franco Ceni
maquilagem	Maury Viveiros
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Tristeza do jeca" de Angelino de Oliveira, canta Mazzaropi; "A vida vae melhorá" de Heitor Carillo, canta Mazzaropi; "Sopro do vento" de Elpídio dos Santos , canta Mazzaropi; "Ave Maria do Sertão" de Pedro Muniz e Conde, canta Agnaldo Rayol ; "Anchieta", dobrado, com Mário Zan; "Gostozo", maxixe, com Messias Garcia

metragem	2.650 m
laboratório imagem	Rex Filme, São Paulo
ano de produção	1961
lançamento	no Art Palácio e circuito em 30.10.61

O Vendedor de Lingüiça (comédia, ficção; 95 minutos; livre)

Elenco
<u>Mazzaropi</u> • <u>Geny Prado</u> • Roberto Duval Iléna de Castro • <u>Carlos Garcia</u> • Maximira Figueiredo <u>David Neto</u> • Maria Helena Rossignolli • <u>Hamilton Fernandes</u> Anita Sorrento • <u>Augusto Machado de Campos</u> • Olinda Fernandes Reinaldo Martini • Nena Viana • Francisco Souza • José Soares <u>Edgar Franco</u> • Antonio Tomé • <u>Pery Ribeiro</u> • <u>Elza Soares</u> • <u>Miltinho</u>

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Glauco Mirko Laurelli
argumento	Amácio Mazzaropi
roteiro	Milton Amaral
fotografia	Rodolfo Icsey
produtor	Amácio Mazzaropi
sonografia	Alexandre Warnowsky
montagem	Mauro Alice
cenografia	Silvio Dreos
música	Hector Lagna Fietta
canções	"O Linguiçero" e "Mocinho Lindo" de <u>Elpídio dos Santos</u> , canta - Mazzaropi; "Olhar de saudade" de <u>Pery Ribeiro</u> , Geraldo Cunha e Laerte Vieira, canta - <u>Pery Ribeiro</u> ; "Não ponha a mão" de Mult, Arnô Canegel e Bucy Moreira, canta - <u>Elza Soares</u> ; "Poema do adeus" de Luiz Antonio, canta - <u>Miltinho</u>
gerente	Antonio B. Tomé
sistema cor	b x p
ano de produção	1962
lançamento	30.04.62 (segunda-feira) no Art Palácio e Bandeirantes

Casinha Pequenina (comédia, ficção; 95 minutos; censura livre)

Elenco	
Amálio Mazzaropi	Chico
Geny Prado	Fifica
Roberto Duval	Coronel Pedro
Tarcísio Meira	Nestor
Edgard Franco	capataz e capanga Pulso de Ferro
Guy Loup	Esther
Luis Gustavo	Bento
Marly Marley	Carlota
Marina Freire	Josefina
Astrogildo Filho • Ingrid Tomas • Abilio Marques João Batista de Souza • Edgard de Lima • Alcides Oliveira Durvalino de Souza • Daniel Paulo Nasser • Edson Lopes Machadinho • Victor Gonçalves e suas Mulatas	

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Glauco Mirko Laurelli
argumento	Péricles Moreira e Amálio Mazzaropi
adaptação	Mara Lux
roteiro	Milton Amaral
diretor de fotografia	Rodolfo Icsey
fotógrafo de cena	Valentim Cruz
câmera	Geraldo Gabriel
produção	Amálio Mazzaropi e Edson Lopes
engenheiro de som	Ernest Hack, Constantino Warnowsky
montagem	Mauro Alice
chefe eletricista	Vitalino Muratori
maquinista	Martino Martini
cenografia	Pierino Massenzi
chefe de costura	Leonor de Almeida
maquilagem	Maury Viveiros
direção musical/arranjos	Hector Lagna Fietta
canções	"A dor da saudade", de Elpídio dos Santos, canta Mazzaropi; "Último lamento" de Elpídio dos Santos,

	canta Edson Lopes; "Casinha Pequenina", de Elpídio dos Santos , arranjo da letra de José Isaú Pedro, canta Mazzaropi
continuista	John Doo
sistema cor	colorido Eastmancolor
filmado em	35 mm; em 24 q.
metragem	2.565,7 m
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1963

O Lamparina (comédia, ficção; 104 minutos; censura livre)

Elenco
Mazzaropi • Geny Prado • Manoel Vieira • Zilda Cardoso Astrogildo Filho • Anamaria Guimarães • Francisco Souza Rosemary Wong • Emiliano Queiroz • Carla Diniz Agostinho Toledo • Ademir Rocha • Carlos Garcia João Batista de Souza • David Cardoso • Rafael Tena Kleber Afonso • Miguel Segatio

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
produtor	Amálio Mazzaropi
direção	Glauco Mirko Laurelli
assistente	Martino Martini
argumento	Carlos Garcia
fotografia	Rodolfo Icsey
câmera	Marcelo Primavera
assistente	Rosalvo Caçador
foco	Osvaldo Oliveira
still	José Amaral
gerente de produção	Francisco de Souza
assistente de produção	José Galan
sonografia	Constantino Warnowsky
microfonista	Alexandre Warnowsky
assistente	Miguel Segatio
montagem	José R. Milani
assistente	Alvim Barbosa
cenografia	Pierino Masenzi
maquilagem	Maury Viveiros
música	Hector Lagna Fietta

canções	"Alma Solitária" e "O Lamparina do Nordeste" de Elpídio dos Santos , canta Mazzaropi
laboratório imagem	Rex Filme
sistema cor	b x p
ano de produção	1964

Meu Japão Brasileiro (comédia, ficção; 102 minutos; censura livre)

Elenco	
Mazzaropi	Fofuca
Geny Prado	Magnólia
Célia Watanabe	nissei
Zilda Cardoso	professora
Carlos Garcia • Reynaldo Martini • Adriano Stuart Elk Alves • Francisco Gomes • Judith Barbosa • Bob Junior Ivone Hirata • Luiz Tokio • Luzia Yoshigumi o menino João Batista de Souza Maria Helena A. Corrêa • Agostinho Ribeiro • Luiz Carlos Antunes Francisco Bayo • Denise Duval • Armando Raquino Cley Militello • Durvalino S. de Souza • Cleide Binoto Rosalvo Caçador • Luiz Rossini • Nelson Pio Waldemar Salgado • Araif David • Massaqui Watanabe Antonio Kazuo • Akira Matsuyama • Aristide Marques Cleusa Maria • Humberto Militello	

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Glauco Mirko Laurelli
argumento	Gentil Rodrigues
roteiro	Amácio Mazzaropi
direção de fotografia	Rodolfo Icsey
câmera	Geraldo Gabriel
foco	Rosalvo Caçador, Marcelo Primavera, Oswaldo de Oliveira
assistentes	Carlos Garcia, Cláudio Maria
produção	Amácio Mazzaropi
engenheiro de som	Ernest Hack
técnico de som	Juarez Dagoberto Costa
montagem	Glauco Mirko Laurelli
eletricista	Waldomiro Reis

maquilagem	Maury Viveiros
música	Hector Lagna Fietta
canção	"Assim é a quadrilha", de Mário Zan e Messias Garcia, canta - Mazzaropi; "Ingratidão", de Elpidio dos Santos , canta - Mazzaropi; "Canção das flores", de Heitor Carillo, canta - Rosa Pardini
continuista	José Cardoso
estúdio filmagem	Cia Cinematográfica Vera Cruz (São Bernardo do Campo, SP)
laboratório imagem	Rex Filme
sistema cor	Eastmancolor - técnico Oswaldo Cruz Kemeny
metragem	2.714,6 m
filmado em	35 mm; em 24 q
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1964
titulagem	Roberto Miller, Regis Chieregatti

O Puritano da Rua Augusta (comédia, ficção; 102 minutos; censura livre)

Elenco	
Amácio Mazzaropi	Pundoroso
Marly Marley	Carmem
Marina Freire	Raimunda
Elisabeth Hartman	Filomena
Edgard Franco	filho de Pundoroso
Henricão	empregado da casa
Gladys • Julia Kovacs • Darla • Marlene Rocha Carlos Garcia • Zéluiz Batista Pinho • Claudio Maria Augusto César Ribeiro • Aristides M. Ferreira • Cleusa Maria Etelvina dos Santos • Humberto Militello • Durvalino Simões Sonia Maria dos Santos • João Batista de Souza • Celso F. Guizard	

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Amácio Mazzaropi
assistente de direção	John Doo
argumento	Amácio Mazzaropi
"colaborou no roteiro"	Alvim Barbosa
diretor de fotografia	Giorgio Attili
câmera	Geraldo Gabriel
assistente de câmera	Rosalvo Caçador
foquista	Maciel Afonso Fraga

engenheiro de som	Constantino Warnowsky
assistente	Alexandre Warnowsky
montagem	Mauro Alice
maquilagem	Maury Viveiros
direção musical	Hector Lagna Fietta
canções	"Sou mais eu"- Let Kiss (sic), de Nazareno de Brito, canta - Mazzaropi; "O neguinho e a senhorinha", de Noel Rosa e Abelardo da Silva, canta - Elza Soares ; "Você fugiu da escola", de Dora Lopes e Gilberto Lima, canta - Claudio Guimarães; "Hino dos cipriánistas", de Elpídio dos Santos
conjuntos	The Jordans ; Lancaster; Waldyr Mussi e seu conjunto
continuidade	Adalberto Pena
estúdio filmagem	Cia Cinematográfica Vera Cruz
laboratório imagem	Rex Filme S. A
sistema cor	b x p
metragem	2.598,8 m
filmado em	35 mm; em 24 q
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1965

O Corintiano (comédia, ficção; 98 minutos; livre)

Elenco
Mazzaropi • Elizabeth Marinho • Lucia Lambertini Nicolau Guzzardi (Totó) • Carlos Garcia • Roberto Pirillo Leonor Pacheco • Roberto Orosco • Augusto Machado de Campos Xandó Batista • Francisco Gomes • Olten Ayres de Abreu Gláucia Maria • Herta Hille • Ziara Freire João Batista de Souza • Humberto Militello • Rogério Camara Augusto César Ribeiro • Kapé • Claudio Maria Eliza - chefe da torcida corintiana

cia produtora	PAM Filmes S.A (Taubaté, SP)
direção	Milton Amaral
assistente de direção	Livio Norbert Spiegler, Pena Filho
argumento	Mazzaropi
roteiro	Milton Amaral
diretor de fotografia	Rodolfo Icsey

câmera	Geraldo Gabriel
assistente de câmera	Rosalvo Caçador, Gyula Holozvary (sic)
gerente de produção	Carlos Garcia
assistente de produção	Argeu Ferrari, Claudio Maria
engenheiro de som	Constantino Warnowsky
microfonista	Agostinho Souza
recordista (sic)	Flavio B. Corrêa
chefe eletricista	Girolamo Brino
maquinista	Pedro C. Toloni
edição	Máximo Barro
assistente de montagem	Henrique Magalhães
maquilagem	Gilberto Marques
música	Hector Lagna Fietta
canção	"Canção do Burrinho" de Elpídio dos Santos , canta Mazzaropi
desenhos de animação	Marcelo G. Tassara, J. G. Carvalho
narração esportiva	Pedro Luiz
comentários esportivos	Geraldo Bretas
coreografia	Maria Helena Mazzetti
laboratório	Rex Filme
locações (interiores)	Fazenda da Santa - Taubaté
sistema cor	b x p
metragem	2.727,2 m
filmado em	35 mm; em 24 q
local de produção	São Paulo, SP
ano de produção	1966

O Jeca e a Freira (comédia, ficção; 102 minutos; censura livre)

Elenco
Mazzaropi • Geny Prado • Maurício do Valle Elizabeth Hartman • Nello Pinheiro • Paulette Bonelli Carlos Garcia • Izaura Bruno • Claudio R. Mechí Denise Barreto • Ewerton de Castro • Elizabeth Marinho Henrício • Mafalda Moura • João Batista de Souza Maritza Luizi • Roberto Pirillo • Telcy Perez Tony Cardi • Wilson Luisi • Sheila Greto

cia produtora		PAM Filmes (Taubaté, SP)
---------------	--	--------------------------

direção	Amácio Mazzaropi
assistente	Abílio Marques Filho
argumento/roteiro	Amácio Mazzaropi
fotografia	Rudolf Icsey
sonografia	Juarez D. Costa
montagem	Máximo Barro
cenografia	Pierino Massenzi
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Delírio Negro" de Elpídio dos Santos , canta Marita Luisi; "Jeca Magoado" de Elpídio dos Santos , canta Mazzaropi
laboratório imagem	Rex Filme S.A.
sistema cor	colorido, Eastmancolor
ano de produção	1967

No Paraíso das Solteironas (comédia, ficção; 95 minutos; censura livre),

Elenco
Mazzaropi • Geny Prado • Átila Iório
Iracema Beloube • Carlos Garcia • Wanda Marchetti
Renato Master • Elizabeth Hartman • Claudio Roberto Mechí
Adélia Iório • Domingos Terras • Elizabeth Barbosa
Yves Hublet • Gina Rinaldi • Tony Cardi • Judith Barbosa
Zequinha • Nena Viana • Quinzinho • Yaratan Lauletta
Pascoal Guida • Ademir Monezzi • Nilo Márcio
Cícero Liendo • Linda Fernandes • Elza Cleonice

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
distribuição	PAM Filmes, SP
diretor	Amácio Mazzaropi
argumento	Orlando Padovan
roteiro	Amácio Mazzaropi
fotografia	Pio Zamuner
produtor	Amácio Mazzaropi
sonografia	Flávio B. Correa

montagem	Glauco Mirko Laurelli
cenografia	José A. Vieira
música	Hector Lagna Fietta
solos de violino	Elias Slon
canções	"Minha vaquinha" música e letra de <u>Elpídio dos Santos</u>
laboratório imagem	Rex Filme S.A.
sistema cor	Eastmancolor - Osvaldo C. Kenemy
filmado em	Taubaté - SP
ano de produção	1969

Uma Pistola para Djeca (comédia, ficção; 90 minutos; censura livre)

Elenco	
<u>Amácio Mazzaropi</u> • <u>Patrícia Mayo</u> • <u>Rogério Câmara</u> <u>Wanda Marchetti</u> • <u>Paulo Bonelli</u> • <u>Yaratan Lauletta</u> <u>Nello Pinheiro</u> • <u>Elizabeth Hartman</u> • <u>Rildo Gonçalves</u> <u>Zaíra Cavalcanti</u> • <u>Carlos Garcia</u> • <u>Linda Fernandes</u> <u>Antenor Pimenta</u> • <u>Nena Fernandes</u> • <u>Araken Saldanha</u> <u>Claudio Roberto Mecchi</u> • <u>Domingos Terras</u> • <u>Durvalino Souza</u> <u>Iragildo Mariano</u> • <u>Francisco Gomes</u> • <u>Luiz Homero</u> <u>Milton A. Pereira</u> • <u>Tony Cardi</u> • <u>Tony Vieira</u>	

cia produtora	PAM Filmes
distribuição	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Ary Fernandes
assistente	Adalberto Pena
argumento	Amácio Mazzaropi
roteiro	Amácio Mazzaropi e Ary Fernandes
fotografia	Pio Zamuner
produtor	Amácio Mazzaropi, Carlos Garcia
sonografia	Flávio B. Correa
montagem	Glauco Mirko Laurelli
cenografia	José A. Vieira
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Canção do Vento" de Paulo Kiko, canta - Silvana; "Confins do meu sertão" de Ademir Monezzi e Carlos

	Paschoalin, canta - Mazzaropi; "Catira" de Elpídio dos Santos , cantam - Os Caçulas e Afonso Barbosa
gerente	Salvador Amaral
laboratório imagem	Rex Filme S.A.
sistema cor	Eastmancolor
ano de produção	1969

Betão Ronca Ferro (comédia, ficção; 100 minutos; censura livre)

Elenco	
Mazzaropi • Geny Prado • Roberto Pirilo Dina Lisboa • Araken Saldanha • Dilma Lóes Cláudio R. Mecchi • Yaratan Lauleta • Tony Vieira Gilmara Sanches • Henricão • Ester Fonseca Milton Pereira • Judith Barbosa • Reginaldo Peres Kleber Afonso • Roberto Câmara • Linda Fernandes Rogério Câmara • Carlos Garcia	

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Geraldo Afonso Miranda
argumento	Mazzaropi
roteiro	Kleber Afonso e Tito de Miglio
fotografia	Pio Zamuner
produtor	Amácio Mazzaropi
gerente	Salvador Amaral
sonografia	Juarez D. Costa
montagem	Glauco Mirko Laurelli
cenografia	José A. Vieira
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Tardes em Lindóia", de Zequinha de Abreu e Pinto Martins (Toada); "Em busca da paz", de Paulo Kiko e Elpídio dos Santos , canta - Mazzaropi ; "Sanfona da véia", de Brinquinho Briosi e Raul Torres, canta - Mazzaropi
colorido	Eastmancolor
ano de produção	1970

O Grande Xerife (comédia, ficção; 95 minutos; livre)

Elenco
<u>Amácio Mazzaropi</u> • Patricia Mayo • Paulo Bonelli Tony Cardi • Paulette Bonelli • Araken Saldanha <u>Augusto César Ribeiro</u> • Cláudio Roberto Mecchi • Jandira Camara Gentil Rodrigues • Ester de Oliveira • <u>Carlos Garcia</u> João Batista de Souza • <u>Cavagnole Neto</u> • Judith Barbosa Rogerio Camara • Nena Viana • José Velloni Linda Fernandes • <u>Wanda Marchetti</u> • José Matheus Argeu Ferrari • Grupo Folclórico Esticadinhos de Cantanhede

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
distribuição	PAM Filmes
direção	Pio Zamuner
argumento	Marcos Rey, Amácio Mazzaropi
roteiro	Rajá de Aragão, Pio Zamuner
fotografia	Pio Zamuner
produção	Amácio Mazzaropi
montagem	Roberto Leme
supervisor montagem	Glauco Mirko Laurelli
música	Hector Lagna Fietta
canções	"O grande xerife" de Paulo Kiko, canta - Mazzaropi; "Perguntei para a saudade" de <u>Henrique</u> , canta - Mazzaropi; participação especial do grupo folclórico Esticadinhos do Catanhede
laboratório imagem	Rex Filme S.A.
sistema cor	colorido
Ano de produção	1972, São Paulo

Um Caipira em Bariloche (comédia, ficção; 100 minutos; censura livre)

Elenco
<u>Mazzaropi</u> • Beatriz Bonnet • Ivan Mesquita Carlos Valone • Edgar Franco • <u>Geny Prado</u> Maria Luiza Robledo • Analu Gracie • Fausto Rocha Jr Judith Barbosa • Claudio Roberto Mecchi • Maria Quitéria <u>Carlos Garcia</u> • Edgar Araújo • Elizabeth Barbosa Nhô Tide • Suzy Dalle • Paulo Villa

[Cavagnole Neto](#) • Antônio Fernandes • Argeu Pereira
 Iracildo Mariano • Victor Gonçalves e as suas mulatas
 Cláudia Serine • Alda Faria • Maria José
[Paulo Sérgio](#) • [Elza Soares](#)

cia produtora	PAM Filmes, Taubaté, SP
distribuição	PAM Filmes
direção	Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi
argumento	Amácio Mazzaropi
roteiro	Pio Zamuner
fotografia	Pio Zamuner
produtor	Amácio Mazzaropi
sonografia	Flávio B. Correa
montagem	Mauro Alice
cenografia	José A. Vieira
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Todo mundo cantando" de Tony Danilo, canta - Paulo Sérgio; "Rio, carnaval dos carnavais" de Padeirinho, Nilton Russo e Moacir, canta - Elza Soares; "Guacira" de Hecket Tavares e Joracy Camargo, canta Mazzaropi; "Mi Buenos Aires Querida" de Carlos Gardel e Alfredo La Paia
laboratório imagem	Rex Filme S.A.
sistema cor	Eastmancolor
ano de produção	1973

Portugal... Minha Saudade (comédia, ficção; 100 minutos; livre)

Elenco
<u>Mazzaropi</u> • <u>Gilda Valença</u> • <u>David Neto</u>
Pepita Rodrigues • Fausto Rocha Jr. • <u>Elizabeth Hartman</u>
Dina Lisboa • Ana Luiza Lancaster • Adelaide João
Júlio Cesar • Marília Gama • <u>Angela Maria</u>

distribuição	PAM Filmes, São Paulo
cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção e argumento	Amácio Mazzaropi

roteiro	Amácia Mazzaropi
fotografia	Pio Zamuner
sonografia	Flávio B. Correa
montagem	Roberto Leme
edição	Ademir Francisco
cenografia	José A. Vieira
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Fim de Ano"; "Eu sou assim"; "Mangueira minha madrinha"; "Portugal minha saudade"
sistema cor	colorido, Eastmancolor
filmado em	Taubaté, Coimbra, Fátima e Lisboa
Ano de produção	1973

O Jeca Macumbeiro (comédia, ficção; 87 minutos; livre)

Elenco	
<u>Amácia Mazzaropi</u>	Pirola
<u>Gilda Valença</u>	Dona Ingrácia
<u>Jofre Soares</u>	Coronel Januário
<u>Selma Egrei</u>	Filomena
<u>Ivan Lima</u>	Mário
<u>José Mauro Ferreira</u>	Zé
<u>Maria do Rocio</u>	Ester
<u>Aparecida de Castro</u> • <u>Felipe Levy</u> • Broto Cubano	
Araken Saldanha • <u>Jair Talarico</u> • Pirolito	
José Velloni • <u>Mitinho</u> • Messias - Netinho	

cia distribuidora	PAM Filmes, São Paulo
cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Pio Zamuner e Amácia Mazzaropi
argumento	Amácia Mazzaropi
roteiro	Amácia Mazzaropi
fotografia	Pio Zamuner
produção	Amácia Mazzaropi

sonografia	Flávio B. Correa
montagem	Inácio Araújo
cenografia	José A. Vieira
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Luar do Sertão" de Catulo da Paixão Cearense, canta - Mazzaropi; "Tocando a boiada" de Mazzaropi, cantam Miltinho e Messias; "Lavadeiras do amor" de Hector Lagna Fietta e Carlos Cesar
sistema cor	colorido, Eastmancolor
filmado em	Taubaté - SP
ano de produção	1974

Jeca Contra o Capeta

Elenco
Mazzaropi • Geny Prado • Roberto Pirilo
Néa Simões • Fausto Rocha Jr • Rose Garcia
Jair Talarico • Leonor Navarro • Jorge Pires
Aparecida de Castro • José Mauro Ferreira • José Velloni
Carlos Garcia • Cavagnole Neto • Macedo Netto
Rui Elias • Luiz Carlos de Oliveira • Almerinda dos Santos
Peter Pan • Élcio Rosa • Agner • Wander

distribuição	PAM Filmes, São Paulo
cia produção	PAM Filmes (Taubaté, SP)
direção	Pio Zamuner, Amálio Mazzaropi
argumento	Amálio Mazzaropi
roteiro	Pio Zamuner, Gentil Rodrigues
fotografia	Pio Zamuner
produtor	Amálio Mazzaropi
sonografia	Júlio P. Cabalar
montagem	Walter Wanni
cenografia	José A. Vieira
música	Hector Lagna Fietta

canções	"Inspiração do Jeca" de Mazzaropi, Antonio dos Santos e Hector Lagna Fietta, canta - Mazzaropi; "Balada para um morto" de Hector Lagna Fietta.
laboratório imagem	Rex Filme S.A.
sistema cor	colorido, Eastmancolor
ano de produção	1975

Jecão... Um Fofoqueiro no Céu (comédia, ficção; 105 minutos; livre)

Elenco	
Amácio Mazzaropi	Jecão
Geny Prado	Cesariana
Paulo Greven	Martinho
Dante Ruy	Chico Fazenda
Gilda Valença	Margarida
Denise Delvechi	Jaqueline
Edgard Franco	Robertão
Elizabeth Hartman	freira
João Paulo	Frederico
Leonor Navarro	Joly
Rose Garcia	anjo-da-guarda
Armando Paschoalim	São Pedro
 Augusto César Ribeiro • André Luiz Toledo • José Velloni Pirolito • Aron Jafte • Oswaldo Carmo Jesuíno G. Santos • Sérgio Luiz Carvalho • Aparecido Ferrari Dante Luiz • Paulo Castellari • Paulo Celso Toledo Luiz Alberto Barros • Benedito Martins • Laudelino Teixeira Genésio Carvalho • Argeu Ferrari • Ahio de Oliveira Benice Dias Beline • Benedito Francisco Soares • Carlos Garcia	

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
distribuição	PAM Filmes
direção	Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi
argumento	Amácio Mazzaropi
roteiro	Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi
foto (eastmancolor)	Pio Zamuner
gerente de produção	Carlos Garcia
produção	Amácio Mazzaropi
som	Ubirajara de Carvalho e Castro

montagem	Mauro Alice
cenografia	Mazzaropi
música canções	Hector Lagna Fietta "Carimbó no céu" de Jerusalém, canta - Mazzaropi; "Bailado do inferno" música de Hector Lagna Fietta, canta - Mazzaropi
laboratório imagem	Revela S.A.
ano da produção	1977
lançamento	06.06.77, SP. Grande circuito.

Jeca e Seu Filho Preto (comédia, ficção; 104 minutos; censura livre)

Elenco
<u>Amácio Mazzaropi</u> • <u>Geny Prado</u> • Yara Lins Carmen Monegal • <u>David Neto</u> • <u>Elizabeth Hartman</u> Joanes Dandaró • Leonor Navarro • Denise Assunção <u>Henricão</u> • Everaldo Bispo de Souza (Lobão) • James Lins Rose Garcia • <u>Jair Talarico</u> • José Velloni <u>Gilda Valença</u> • Valter Mendonça Cris • <u>Augusto César Ribeiro</u> João Paulo • José Luiz de Lima • André Luiz Toledo

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
distribuição	PAM Filmes
direção	Pio Zamuner, Berilo Faccio
argumento	Amácio Mazzaropi
roteiro	Rajá de Aragão
fotografia	Pio Zamuner
produção	Amácio Mazzaropi
montagem	Walter Wanni
música canções	Hector Lagna Fietta "Despertar do sertão" de <u>Elpídio dos Santos</u> e Pádua Muniz, canta Mazzaropi; "Maria do mar" de Gilda Valença e Fernando Sanxo, canta Gilda Valença
laboratório imagem	Revela S.A.
sistema cor	colorido, Eastmancolor
ano da produção	1978

A Banda das Velhas Virgens (comédia, ficção; 100 minutos; censura livre)

Elenco
<u>Amácia Mazzaropi</u> • <u>Geny Prado</u> • <u>Renato Restier</u>
André Luiz Toledo • Cristina Neves • Marcos Weinberg
<u>Heloísa Raso</u> • <u>Gilda Valença</u> • Denise Assunção
Aparecida Baxter • Paulo Pinheiro • Will Damas
<u>Felipe Levy</u> • José Velloni • Guiomar Pimenta
<u>Carlos Garcia</u> • Leonardo Camilo • Antonio Rod
Augusto César Gevara • Douglas Tadeu

cia produtora	PAM Filmes (Taubaté, SP)
distribuição	PAM Filmes
direção	Pio Zamuner, Amácia Mazzaropi
argumento	Amácia Mazzaropi
roteiro	Rajá de Aragão, Amácia Mazzaropi
fotografia	Pio Zamuner
produção	Amácia Mazzaropi
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Alegria de viver" (toada) de Hector Lagna Fietta e Juvenal Fernandes, canta Mazzaropi
laboratório imagem	Revela S.A.
sistema cor	colorido, Eastmancolor
ano de produção	1979

O Jeca e a Égua Milagrosa (comédia, ficção; 102 minutos; censura livre)

Elenco
<u>Amácia Mazzaropi</u> • <u>Geny Prado</u> • <u>Turíbio Ruiz</u>
<u>Gilda Valença</u> • <u>Marcia Deffonso</u> • <u>Augusto César Ribeiro</u>
Roberval de Paula • Paulo Pinheiro • Francisco Tadeu Alves
André Luiz de Toledo • Wilson Damas • José Velloni
Guiomar Pimenta • José Minelli Filho • Júlio Cesar

cia produtora	PAM Filmes, Taubaté, SP
distribuição	PAM Filmes
direção	Pio Zamuner, Mazzaropi

argumento	Amácia Mazzaropi
roteiro	Kleber Afonso , Amácia Mazzaropi
diretor de fotografia	Pio Zamuner
câmera	Virgílio Roveda
assistente de câmera	Antonio Francisco Rovagnoli
foco	Virgílio Roveda
produção	Amácia Mazzaropi
diretor de produção	Carlos Garcia
técnico de som	Norival Gonçalves de Moura
montagem	Walter Wanni
cenografia	Amácia Mazzaropi
maquilagem	Nena Viana
música	Hector Lagna Fietta
canções	"Minha toada" de Dolores Duran e Edson França, canta Mazzaropi; "Sertão em flor" de Crisóstomo Faria, cantam Danilo e Daniel
continuidade	Marta Salomão Jardini
laboratório imagem	Revela S.A.
sistema cor	colorido
ano de produção	1980
lançamento	29.09.80, Porto Alegre, RS, circuito Real Vitória, Miramar